ȘTEFAN ANGI

Divertismente
Eseuri



Cluj-Napoca
2018

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ANGI, ŞTEFAN
Divertismente : eseuri / Ştefan Angi. - Cluj-Napoca : MediaMusica, 2018
ISMN 979-0-707655-42-9
ISBN 978-606-645-108-6

78

Media Musica Editura MediaMusica
400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

Cuprins

Aforisme enesciene despre interpretare în muzică

Melodia poate fi asemuită cu un aforism – spunea Schönberg –: de la punerea problemei ajunge foarte repede la rezolvarea acesteia[1] Credem că această comparație este reversibilă: un aforism rostit tocmai despre muzică reprezintă și el un produs ideatic minuscul și coerent, reverberația căruia se poate întinde asupra unor teorii subînțelese, mai cu seamă la acea practică artistică îndelungată din care și-a sustras seva.

George Enescu acordă câmp larg de elaborare reflexiilor sale aforistice menite să elucideze problematica practică-artistică a interpretării muzicale în contextul triadei algoritmice de creație – interpretare – receptare. Ideile sale oglindesc grăitor profunda sa participare artistică în re-compunerea, re-trăirea și re-darea mesajului estetic al creației alese spre interpretare identificându-se cu intențiile creatorului acestuia. [2]

„Nu este un sacrilegiu – scria Enescu – a te confunda cu creatorul unei capodopere: este, dimpotrivă, o iluzie fecundă care-ți permite a te identifica și mai bine cu magicianul al cărui umil

---

[1] Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber LTD, 1967

[2] Sursele bibliografice ale citatelor din prezentul text ne trimit la cărțile, studiile și eseurile muzicologilor Ioan D. Gherea, *Amintiri,* ESPLA, București 1968 [În continuare: IDGh.]

Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1982 [În continuare: BG.]

Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980 [În continuare: StN]

Anton Pann*, Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodikâ*; București, 1845, întru a sa Tipografie de muzică bisericească.[În continuare: AP]

Iosif Sava, *Iubiți muzica secolului 20*, Editura Albatros, București 1984 [În continuare: IS]

Alexandru Rădulescu, *Seriile de cvartet, marea bucurie a lui Enescu*; în: Iosif Sava, *Teritorii muzicale românești*, Editura Eminescu, București, 1980 [În continuare: ISR]

interpret ești..."[3]

Observația sa cu nuanțe vădit confesive și instructive în același timp se extinde în amintirile sale nu numai asupra principalelor stiluri istorice și a atitudinilor creative ale reprezentaților acestora, dar, în mod concret, și la paradigmele violonistice, camerale, inclusiv la ansamblurile mari instrumentale și vocal-instrumentale.

Care sunt parametrii analitici atinși în mod operațional de către Enescu în investigarea aforistică a stilului sau al mijloacelor de expresie și, înainte de toate în cât mai profunda înțelegere a mesajului transmis prin piesa interpretată? Iată câteva din ele: tempoul, timbralitatea, dinamica, caracterologia genuină a compoziției, amprentele stilistice personale ale creatorului în cauze. Și încă multe altele.

Dimensiunea istorică-stilistică a Barocului, în frunte cu creația bachiană ar reprezenta, primul aliniat al aforismelor. „De o jumătate de secol – îi spunea Enescu lui Bernard Gavoty – Bach este pâinea mea cea de toate zilele."[4]

Enescu se apropia de Bach la Viena în casa lui Hellmersberger și va încerca întreaga viață să înțeleagă unica forță a gândirii bachiene.

„Pentru a putea pune accente juste, combateți viteza. Un preludiu de Bach, executat fără accente, este asemenea unui robinet de apă care curge. În astfel de condiții, împărtășesc părerea profanilor care declară că muzica lui Bach este inexpresivă și plictisitoare.”[5]

Minuțiozitatea preocupărilor sale asupra piesei analizate rezultă convingător și din recomandarea modului de studiu pentru

---

[3] ISR, p.41
[4] IS, p. 92
[5] BG, p. 70

tineri violoniști al *Ciaconei* de Bach: „Ceea ce am urmărit cântând Bach sau dirijând muzica lui este, înainte de toate, un debit clar, cât mai logic,– spunea Enescu și adăuga: – Bineînțeles în epoca mea de ezitări nu era totul precizat; dar eu am un principiu; în caz de îndoială să te referi la partituri mai complexe în care linia melodică se integrează în contrapunct. Te ghidează contrapunctările. Camarazilor mei mai tineri, care cântă *Chaconna*, le dau adesea sfatul : vă pierdeți, vă înecați?... Scrieți textul pe mai multe voci, pe patru portative; supravegheați timbrul fiecăruia; să considerați că aveți la urma urmelor un sopran 1 și 2 și un contralto 1 și 2... Totul se luminează atunci..."[6]

Muzica lui Bach făcea parte din repertoriul său cântat de nenumărate ori în orașele mici ale țării în fața unui public mai puțin inițiat în receptarea frumuseții barocului muzical. Astfel apare aforismul lui, „pentru sănătatea muzicală a publicului". Redăm dialogul des repetat între el și impresarul lui Cohen:

-„Cohen: Maistăre[7], la ce servește să bagi pe Bach în program ? Luminează-mă și pe mine. Îți garantez că dintr-o sută de oameni din sală nu-i place nici unuia. Pe când dacă le-ai cânta, așa cum știi d-ta să cânți, Humoreska sau ceva bucăți de Kreisler, ai încânta pe toți.

- Enescu : îmi pare rău că-i plictisesc, dar n-am ce să le fac. Să-1 considere și ei pe Bach ca pe o doctorie. Are să le facă bine la sănătatea muzicală."[8]

La fel de cuprinzătoare sunt reflecțiile sale despre interpretarea creațiilor clasicismului, în primul rând operele lui Beethoven. Întâlnim și aici gânduri problematizante despre tempo: Gavoty remarca: „Cel mai mare merit al său este de a fi atras atenția

---

[6] IS, p. 92

[7] Privilegiul încă din tinerețe al lui Cohen de a-i se adresa prin cuvântul mai intim și glumeț, Maistăre, lui Enescu

[8] IDGh, p. 57

asupra unui viciu nepedepsit al timpurilor noastre: viteza. Această beție morbidă stăpânește pe cei mai buni muzicieni și le compromite talentul.(…) Am asistat la multe din aceste cursuri și niciodată nu l-am auzit pe Enescu dând lecții de virtuozitate. Niciodată. Nu-l interesa. De la început el știa să pătrundă în adâncul lucrării, să-i redea esențialul în formule pline de farmec. Mi-amintesc de un tânăr violonist italian. care cânta Concertul de Beethoven. În *Andante* avea o sonoritate frumoasă, vie și elegantă; dar, în dorința sa de a fi strălucitor, cânta puțin cam repede. Enescu îl acompania cu gura închisă pentru a imita timbrurile orchestrei. Și deodată : »„E foarte frumos, zise el îndreptând-se, dar nu este ceea ce trebuie... Secretul acestei melodii nu este în afară, ci înăuntrul ei... Caută, sapă, cercetează.«”. [9]

Preferințele sale pentru tempi mai lenți în interpretare au avut, și nu în ultimul rând, motivații semantice, privind căutările sale de a transmite mesajul piesei evidențiate cu toată bogăția de idei și sentimente însoțitoare ale acesteia. Profesorul meu, Nagy István, dirijor coral și violonist, împărtășindu-ne din amintirile sale despre Enescu, la întrebarea, de ce cântă părțile lente ale sonatelor pentru vioară solo de Bach, cu un tempo mai redus față de cel obișnuit, Enescu i-a răspuns cu caracteristicul lui zâmbet pe buză, „fiindcă am ce spune…”

Tendințele sale intrinseci de interpretare cât mai timbrală a oricărei piese evidențiate – *secretul melodiei nu este în afară, ci înăuntrul ei* –, de asemenea, preocuparea sa permanentă față de rolul plasticizant al timbralității,– *acompania cu gura închisă pentru a imita timbrurile orchestrei* – atenția sa îndreptată spre timbralitate reprezintă o virtute personalizată, universal valabilă atât în domeniul componistic, cât și în cel interpretativ. Inegalabilul stil doinit prezent în lirica și epica discursului melodic rezidă în relația

---

[9] BG, p. 17

intrinsecă dintre intonația muzicală și declamația poetică la Enescu. Mai ales în timbralitatea unor metafore purtătoare de tristețe și melancolii. Aforismul său în care se poate întrezări timbralitatea dorului este legat de *țăranul gemând* când îl doare ceva: „Că muzica este un mod de expresie foarte simplu, dacă nu rudimentar, aceasta este un fapt al experienței. Un om al pământului, un țăran, dacă resimte o durere foarte vie, nu vorbește niciodată! El geme, ceea ce este un fel de a cânta. Și eu sânt cam așa, fiindcă consider muzica drept singurul mijloc de a exprima strigătele sufletului, cu toate misterioasele lui ondulații...”[10] Atitudinea componistică timbrală ne asociază din negura timpului definiția lui Anton Pan despre melodie, ca *plânsocuvântare:* „Nu este mai greu decât a se apuca cineva a prefira pe toți istoricii lumii și a se sili a da o lămurită descoperire despre începutul unui meșteșug sau al altui lucru; precum, mulți scriind despre Muzică și vrând ca' să'i descopere și să'i arate începutul și izvorul ei cel din tâiu, se încurcă rătăcindu-se prin haosul veacurilor bătrâne, fără ai putea da de căpătâiu. Noi însă știm că Muzica este în lume tot d'odată cu firea viețuitoare. Ea este însuși glasul și cuvântul care l-a insuflat Dumnezeu în om, pentru că toată glăsuirea și tot cuvântul este Melodie firească, și prin urmare tot cuvântătorul este Muzic, care din pornirea organului și lovirea aerului prin gâtlej și nări își răsună glasul cu suișuri și pogorâșuri și își formează cuvântul mai puternic sau domol, umilit sau plângător, după simțul și patima trupului său.”[11]

Revenind la canoanele aforistice despre interpretare a muzicii beethoveniene, un rol important juca în conceperea și afirmarea lor activitatea neuitatului „Cvartet Enescu” de la începutul anilor '40 ai secolului trecut.

---

[10] StN, 160
[11] AP, p. IX-X.

Aforismul „începem cu cvartetele grele. Dacă cucerim fortărețele mari, cele mici cad de la sine”[12]– reprezintă o *artă poetică* care se naște în cadrul celebrelor repetiții ale ultimelor cvartete de Beethoven. Drept „moment de încălzire” au cântat de fiecare dată Marea fugă op.133. Enescu a reflectat în scris atât despre avantajele și dezavantajele acestui mod de studiu cât și despre opțiune sa distingând între două variante de repertoriu. Precum rezultă din această distincție, cel de-al doilea consună cu arta poetica de mai sus: „Sânt două feluri de a face muzică și de a concerta, fiecare cu avantajele și dezavantajele lui. Primul : lucrezi un număr mai mare sau mai mic de bucăți și-ți faci astfel un repertoriu. Aceste bucăți trebuie să fie studiate perfect și toate detaliile stabilite într-un anume fel, o dată pentru totdeauna, după mature și îndelungate chibzuieli. Ți s-ar părea o nebunie să schimbi cel mai mic detaliu din interpretare în ultimul moment și mai ales în timpul concertului. Ai dat forma perfectă interpretării, după părerea și posibilitățile tale... și cu asta basta. Al doilea fel de a proceda e cel practicat, între alții, de mine. Am făcut concesii în ce privește impecabilitatea tehnică; în schimb, am un «repertoriu» atât de mare, încât cred că nici nu i se mai potrivește numele ăsta. Numai așa am putut cânta într-o singură iarnă la București vreo 60 de sonate într-o serie de concerte. Dar amploarea repertoriului nu e decât avantajul secundar al sistemului meu. Principalul e că interpretarea rămâne mai vie, mai plastică, e lipsită de o definitivare împietrită, care duce ușor la mecanizare."[13]

Părerea lui Enescu despre felul „impecabil" de a cânta se arată și din următoarea apreciere foarte semnificativă. „L-am întrebat o dată ce părere are despre Iasa Haifetz. „Da, e admirabil...

---

[12] ISR, p. 39
[13] IDGh, p.53-54

un mare violonist ! Dar nu face nici o greşeală. Asta nu-i semn bun !"[14]

[O paranteză din experienţa mea de dascăl. Cu ocazia apariţiei splendidului vinil disc cu *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Beethoven având ca solist pe Yehudi Menuhin, la pupitru pe Constanţi Silvestri, studenţii mei, cu inocenţa lor triumfătoare, îmi povestesc la o oră de seminar că au controlat discul şi au găsit peste o sute de greşeli în interpretare faţă de textul original al partiturii. Da, le-am răspuns, poate că la o şi mai contabilicească inventariere veţi găsi şi mai multe, şi am concluzionat – subînţelegând aforismul lui Enescu despre acel al doilea fel de repertoriu – reţineţi însă că aceste erori minuscule comise dau în totalitatea lor farmecul „unului multiplu" propriu interpretărilor vii, deci unice, contribuind paradoxal la gradarea plăcerii estetice prin evocarea efemerului neaşteptat pe parcursul receptării.]

Epoca romantică şi postromantică sunt la fel de bogat reflectate în scrierile aforistice ale lui Enescu. Dragostea faţă de muzica lui Wagner şi Brahms, a lui Fauré şi Dukas, Chausson şi Franck sunt oglindite pe pagini întregi ale mărturisirilor sale.

Dar, iată, o fotografie, *Enescu cântând Poemul de Chausson.* O poză cu puterea polisemantică a reflexiilor aforistice despre interpretare.

Gavoty ne invită la delectarea imaginii: „Mai este oare necesar să descriem pe George Enescu violonistul şi să evocăm extraordinara frumuseţe a interpretărilor sale ? Cred că este de-ajuns să propunem cititorului o scurtă meditaţie în faţa portretului. Nu pare a fi reproducerea unui bronz, cu reflexele sale verzui, cu lucirile metalice şi ochii închişi, asemenea statuilor ? Dar nu, este imaginea vie a unui om aplecat pe vioara sa. Un fotograf american a

[14] Idem, p.54

prins din zbor pe Enescu interpretând *Poemul* de Chausson[15]: el a fixat pentru totdeauna imaginea durerii și a geniului. Priviți această mască istovită, acest cap, parcă secționat de trăsătura arcușului, și care se odihnește, ca dezlipit, pe soclul lăcuit al viorii. Câte adjective macabre ! Dar această viziune ne duce departe, foarte departe de sălile de concert. Unde ? Pe alte meleaguri... Este un privilegiu al foarte marilor interpreți de a ne arăta drumul înspre regiuni tainice unde singuri magicienii muzicii pot pătrunde. Acesta este miracolul Enescu."[16]



Imaginea durerii și a geniului – aprofundată revelației asupra portretului Enescu la care putem asocia observațiile unuia dintre acompaniatorii săi, Ioan Dobrogeanu-Gherea, despre geniu care trăiește și veghează totodată pasiunea transmisă și o controlează: „O dată repetam *Poemul* de Chausson, și Enescu cânta

[15] A se vedea planșa nr.9 din BG,
[16] BG, p.14-15

minunat. Îl aveam în fată, încât, ridicând ochii, am fost impresionat de pasiunea adânc îndurerată pe care o exprima fizionomia lui; dar în aceeași clipă mi-a spus cu vocea cea mai calmă din lume : »Aici moderează puțin mâna stângă«. Desigur pasiunea și durerea de pe fata lui erau sincere, dovadă felul admirabil cum cânta ; dar emoțiile acestea existau pe un plan de conștiință adânc. Pe lingă Enescu cel pasionat era atunci un Enescu calm și atent la acompaniamentul meu."[17]

Amintim, în încheiere un moment în care Enescu, acompaniază pe de rost la pian pe un violoncelist. Prezența evenimentului în șirul reflexiilor citate de el și despre el are menirea de a evidenția nu numai faimoasa memorie a maestrului, dar și calitatea de muzician total care chiar la nivel său de interpret transcendă zona instrumentului lui propriu și servește cu aceeași perfecțiune domeniile care la nevoie se cer a fi cultivate. Citatul nu are nevoie de comentariu în plus, iată-l:

„În pauza unui concert în provincie – se amintește I.D. Gherea - a venit să-1 vadă pe Enescu excelentul violoncelist Papazoglu. Ne-a invitat pe a doua zi la el și 1-a prevenit pe Enescu că are să-i cânte unul din concertele de violoncel de Saint-Saëns, pe care îl pregătea pentru o audiție ; ar fi vrut să cunoască părere lui Enescu asupra interpretării lui. A doua zi am găsit într-adevăr pe Papazoglu emoționat și cu violoncelul pregătit, iar pe pian acompaniamentul deschis. Dar Enescu a închis volumul și a acompaniat tot concertul de la un cap la altul pe de rost. Papazoglu îmi spunea mai târziul : »Dacă mi-ar fi povestiți cineva lucrul ăsta, nu l-aș fi crezut ! Mai înțeleg ca un violonist să știe pe din afară acompaniamentul unui concert de vioară, dar a unui concert de

[17] IDGh, p.74

violoncel ! Și încă a unuia de Saint-Saëns, care nu e dintre compozitorii preferați ai lui Enescu !«"[18]

***

După legile nescrise ale relației *compozitori – interpret* așa-zisul schimb de esență începe, de regulă, din partea interpretului: mulți dintre cei, chiar dintre cei mai celebri interpreți încearcă din multiple motive ale aspirațiilor lor creatoare, „marea cu degetul”, componistica. În cazul lui Enescu – ni se pare – că lucrurile stau altfel. El pe lângă primordialitatea sa de compozitor cultivă, și nu din motive de curiozitate sau de a se impune, în mai multe ipostaze, interpretarea. Până la urmă multitudinea felului său de muzician el însuși autodefinea de la creator-compozitor și pedagog, educator de public la interpret ca dirijor, pianist și violonist. Asupra ordinii importanței ipostazelor enumerate stau mărturie confesiunile lor dintre care prezentul expozeu a încercat să zăbovească dar asupra acelei de interpret, în limita timpului ce-i a stat la dispoziție.

Cluj-Napoca, 23 mai 2017

[18] Idem, p.64

Retorica melogramelor
în muzica contemporană românească

Preliminarii

Retorica componisticii a oferit din totdeauna numeroase procedee de măiestrie tehnică pentru sensibilizarea estetică a mesajului evidențiat. Acestea, în feluritele lor apariții, s-au statornicit în multe micro- sau macrostructuri figurative și non-figurative, îmbrăcând semnificații plasticizante și revelatorii deopotrivă, precum le caracteriza Lucian Blaga. Ele, toate, acționează vectorial, manifestându-se în forme simbolice sau metaforice, arhetipale sau alegorice, dirijând interpretarea creației potrivit intențiilor compozitorului.

În muzica românească contemporană, prezența figurilor enumerate mai sus contribuie esențial la aprofundarea sensului estetic al creației. Ele, pendulând pe axa valorică grotesc–transcendental[19], concretizează și îmbogățesc în sincronia frumosului, sublimului, tragicului, comicului și formelor lor intercategoriale, ceea ce Hegel numea „interioritate lipsită de obiect”[20] a conținutului muzical în cauză.

*

---

[19] Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I., tom 2, Editura Universității din Oradea 2004, pp.225-399

[20] ”Această interioritate lipsită de obiect în ceea ce priveşte conţinutul şi modul de expresie constituie natura formală a muzicii. Fără îndoială, are şi ea un conţinut, dar nu în sensul artelor plastice şi nici în acela al poeziei, căci *ceea ce-i lipseşte este tocmai concretizarea ei în exterior in figuri obiective, fie în formele unor fenomene exterioare, reale, fie în obiectivitatea proprie reprezentărilor îşi concepţiilor spirituale*” (subl.n.). În: Hegel, *Prelegeri de estetică*, II., Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 288.

Am încercat, în ceea ce urmează, nuanțarea semantică a diversității melogramelor. Am deosebit mai întâi formele care vizează confruntarea metonimică, deci contigue, recitative a silabelor cu sunetele melodiei dintr-o relație de text-muzică, și le-am denumit *nominograme*; ele au menirea de a plasticiza o anumită mișcare legată de evenimentul nominalizat. Sunt edificatoare în acest sens denumirile pe care Albert Schweitzer le-a dat unor motive depistate în discursul coralelor din muzica lui J.S.Bach (a se vedea motivul pașilor, al păcii fericite, motivul durerii sau al bucuriei etc.).

Gruparea care prezintă grafia imaginară a relației text – muzică am numit-o *melografe*.

Acelor figuri care concretizează relația între silabele unui nume și sunetele melodiei ale căror denumiri literale coincid cu sensul literal al acestor silabe le-am păstrat denumirea de *melograme propriu-zise*.

Nominograme

O nominogramă sublimă prezintă Tudor Jarda în piesa corală compusă pe versurile lui Lucian Blaga *Pan*. Citim „muzical" numele măreț al zeului și epitetul său *cel așezat pe stâncă*:

Coada rândului al doilea, printr-o intonația in glissando, destăinuie că Pan e orb și bătrân:

Melografe

În *Patimile după Matei - o muzică transilvană pentru vinerea mare* de Hans-Peter Türk[21], prezentarea muzicală a lui Isus și Pilat are o înfățișare *melografică*. Isus, în măreția sa atotputernică de judecător și blândețea lui de jertfă, mielul domnului, este imaginat melodico-armonic prin confruntarea parametrilor orizontali și verticali sub forma unei cruci ridicate:

[21] P.a.a. Sibiu 2008, Vinerea mare, 6 aprilie 2007, ora 18.

[22]

Iar Pilat, strâmtorat de șantajul arhiereilor și cărturarilor și de frica dizgrației în fața cezarului, este zugrăvit prin melograful unui ciorchine prelungit al clusterului la orgă, așezat sub melodia sinusoidală a întrebării obsedante: „Tu ești împăratul Iudeilor?”:

[22] Contextul în care apare nominograful **Isus:**
Evanghelist: Iar făcându-se dimineață, toți arhiereii și bătrânii poporului au ținut sfat împotriva lui **Isus,** ca să-L omoare.
Evangelist: Des Morgens aber hielten alle Hohepriester und die Ältesten des Volkes einen Rat über **Jesus**, dass sie ihn töteten.

8 Rezitativ (senza misura)

Evang.

Je - sus a-ber stand vor dem Land-pfle-ger;

Org.

Ped.

169

Evang.

und der Land - pfle - ger frag - te ihn und sprach:

170 breit f

Pilatus

Bist du der Ju-den Kö - nig?

4'+2'

8'

16'

Org.

Ped. [23]

[23]Idem:

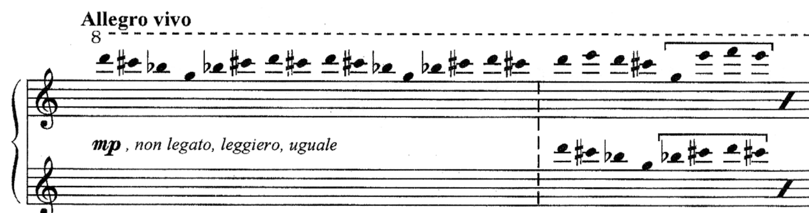
Evanghelist: Iar Isus stătea înaintea dregătorului. Și L-a întrebat dregătorul, zicând:

Pilat: Tu ești împăratul Iudeilor?

Evangelist: Jesus aber stand vor dem Landpfleger; und der Landpfleger fragte ihn und sprach:

Pilatus: Bist'du der Juden Konig?

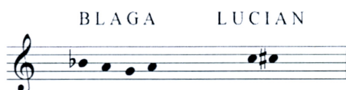
Din multitudinea melografelor cuprinse în albumul *Carte fără sfârșit* dăruit copiilor de Dan Voiculescu am ales spre exemplu una ludică: miniatura *Şiruri negre de furnici*:

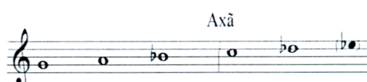


Piesa reprezintă desenul melodic al impactului mersului periculos non-finito ascuns într-un echilibru al unei metrici latente: parcă vedem, ca în filmele de desene animate ale lui Walt Disney, mărşăluirea în coloană a furnicilor cu scopuri măreţe de a înfrunta până şi elefantul, dacă ar îndrăzni să se ia cu ele la cuţite...

Melograme propriu-zise

Redăm în continuare melograma *Lucian Blaga* din ciclul de lieduri *Întoarceri la Blaga* de Viorel Munteanu. Similar semnificației particularizante a faimosului motiv *Tristan*, melograma creată pe numele Lucian Blaga oferă integral şi în multitudinea derivatelor sale prilej leitmotivic de sensibilizarea polisemică a căutărilor de sine, de-a lungul liedurilor ciclului. Eficienţa sa estetică rezidă în devenirea sa ca *alegorie* a căutărilor.





Ex.1 Ex.2

Între primele şi ultimele trei sunete ale axei apare o cvasi cezură.

Melograma Lucian Blaga



Rezonanţa sonoră-muzicală a literelor depistate în şi adăugate numelui poetului nu ar spune multe, mai ales referitor la semnificaţiile particularizate ale căutării de sine. Intervine însă puterea obişnuinţei care stătea cândva la baza magiei tranzitive, astăzi, la dirijarea lăuntrică a relaţiei alegorice dintre semnificant şi semnificat. Ne aflăm în zona contiguă a acordării şi purtării numelor. Numele reprezenta alegoric persoana care îl purta. Şi încetul cu încetul se identifica prin obişnuinţă, dincolo de convenţionalul relaţiei în similitudine, cu caracteristicile esenţiale trup şi suflet ale subiectului purtător. Numele se acomodează cu *subiectul purtător* precum purtătorul se acomodează şi el cu *cel purtat*, numele şi porecla sau poreclele acestuia.

Personificări

Foarte aproape de melo- și nominograme, întâlnim aplicarea retorică a *personificărilor*[24] care aduc în prezentul indicativ mesajul compoziției evidențiate.

Continuând linia evocărilor muzicale promovate de Saint-Saëns, în *Fantezia zoologică „Carnavalul animalelor”*, și de

---

[24] *Personificáre s.f.* 1**.** Faptul de a personifica; personificație. ♦ Figură de stil prin care se atribuie ființelor necuvântătoare, lucrurilor, elementelor naturii și chiar unor idei abstracte însușiri și manifestări ale omului. V. *prozopopee. 2***.** Întruchipare, încarnare. [< *personifica*],în: Florin Marcu - Constant Mâneca, *Dicționar de neologisme* Ed. Academiei București, 1978, p.818.

Serghei Prokofiev, în povestea simfonică *Petrică și lupul*, George Enescu „înfăţişează – în *Suita pentru pian și vioară „Impresii din copilărie*” op. 28 – o lume prin excelenţă intimă, lumea copilăriei. »În copilărie am fost mai sensibil la culori şi atmosferă, la ambianţa lumii, decât la elementul melodic al muzicii«”, mărturiseşte el însuși[25]. Mărturisirile sale destăinuie importanța pe care maestrul o acorda timbralității ca atribut esențial cu suport impresionist sau expresionist al evocării ethosului arhetipal în creațiile sale.

Partea din suită intitulată programatic *Pasărea din colivie şi cucul din perete,* spre exemplu, se compune din șirul unor pars-pro-toto-uri cvasi-impresioniste:

12
L'OISEAU EN CAGE ET LE COUCOU AU MUR
Andantino

Un exemplu eclatant în continuarea șirului personificărilor ni-l oferă Dan Dediu în compoziția sa *Un bestiar mitologic pentru vioară și pian* op. 133. Caracterizând retorica imagistică a propriei sale piese, autorul scrie: „Şase fiinţe fantastice, aparţinând diferitelor mitologii europene, sunt portretizate muzical într-un

[25] George Enescu, *Monografie*, vol.II., Ed. Academiei, București, 1971, p.957.

ciclu emblematic pentru vioară şi pian, în care componenta de virtuozitate instrumentală este definitorie. Pariul compozitorului este acela de a crea o muzică plină de plasticitate şi de a evoca gestual şi expresiv anumite calităţi ontologice ce definesc fiinţele mitologice respective."[26] Partea a 5-a, *Hipogriful*, pendulează între zbor şi trap (cal+grifon)[27]

Semnificații alegorice

Toate procedeele relatate mai sus au habitusul retoric al semnificației alegorice: *exprimarea unui lucru sub înfățișarea altuia,* cu alte cuvinte, redarea artistică a unei idei abstracte în învelișul unei alte forme imaginare. În cazul muzicii, *interioritatea lipsită de obiect* este ceea ce se concretizează pe plan formal cu mijloace de expresie retorică. Precum Dante scrie: „Căci alegoria

[26] Dan Dediu, *Un bestiar mitologic pentru vioară și pian* op.133 (2007-2008), Ed.Muzicală, București, 2012, coperta din spate, exterior.
[27] *Idem*

este numită aşa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit”[28].

În muzică numim la nivel genuin alegorie *compoziția care dă impresia că urmărește desfășurarea unei povestiri imaginare*[29].

Convenția alterității[30] pe care se bazează oricare sens simbolic muzical este în realitate departe de a fi atât de convențional precum l-am crede. În planul de spate al semnificației ascunse se zărește pentru receptorii inițiați o istorioară, o legendă, chiar un arhetip al devenirii sale întru sine, spre a putea semnala în alteritatea sa egoul inițial. Căci ipostaza de a putea fi altfel presupune obligatoriu și pre-existența lui de a putea fi identic cu sine. Stăm în fața unei asemănări dintre identic și alteritatea sa, o asemănare tăinuibilă plantată în relația identic-alteritate, a cărei developare reprezintă tocmai mirajul exprimărilor alegorice.

Codă pragmatică

Cum rămânem însă cu marea parte a spectatorilor, cu acei neinițiați în legendele tainice, simbolice ale discursurilor alegorice? Să rămână ei în afara cercului magic al stăpânirii măcar iluzorie a înțelegerii tainelor acestora? Bunăoară, melogramele, nominogramele sau melografele vor deveni evidențe întru sine

---

[28] Dante, *Scrisoarea a XIII-a*, în: *Opere minore*, Editura Univers, Bucureşti, p.746

[29] *Alegorie s.f.* **1.** procedeu artistic care constă în exprimarea unei idei abstracte prin mijloace concrete, constituind o imagine unitară. ♦ pictură, sculptură etc. care reprezintă o idee abstractă. **2.** (*Muz.*) *compoziție care dă impresia că urmărește desfășurarea unei povestiri imaginare* (subl. n. n).[Pl. *-ii*, gen. *-iei*. / cf. fr. *allégorie*, it., lat., gr. *allegoria*]. În: Florin Marcu - Constant Mâneca, *Dicționar de neologisme*, Ed. Academiei, București, 1978, p.45.

[30] *Alteritáte* s.f. (*Fil.*; op. identitate) existența, ființa privită din punct de vedere diferit de ea însăși. [Cf. fr. *alterité*, it. *alterità* < lat. t. *alteritas*].În: În: Florin Marcu - Constant Mâneca, *Dicționar de neologisme* Ed. Academiei București, 1978 p.50

numai prin înfățișarea lor audiovizuală pe tot parcursul concertului sau spectacolului respectiv. Componentele sonore ale discursul melodic în relația lor cu silabele textului poetic vor da viață sensurilor melogramice tăinuite numai prin înfățișarea combinată a *semnificanților* imaginari cu developarea ascunzișurilor literale și sonore ale *semnificațiilor* alegorice implicite.

Altfel, ajungem în zona asociativă a dependențelor multiple.

Multiplicitatea dependenței plusurilor semantice în aplicarea uneia și aceleiași surse evocate în cadrul unor creații interdependente poate genera frapante deosebiri de valoare estetică în transmiterea mesajului.

Evocarea canonului glumeț *Frère Jaques, dormez-vous?*, parafrazat în partea a III-a din *Simfonia I* de Gustav Mahler, exprimă intenția critică a compozitorului împotriva gustului kitsch-izat al micului burghez. Imaginea transmisă este *sui generis* stranie, grotescă.

În schimb, aceeași parte a simfoniei, ca acompaniament muzical transpus în filmul *Concertul* (Paris 2008) în regia lui Radu Mihăileanu, sensibilizează intensificat tensiunea lirico-dramatică a momentului în care protagonista află de adevărul tragic al pieririi părinților ei în lagărele de concentrare din Siberia, episodul devenind astfel unul dintre cele mai dramatice momente ale acțiunii filmului.

Nu rămâne deci altceva decât plăcuta inițiere a publicului curios, cu ajutorul mijloacelor moderne mass media, în aventura mirifică a descifrării mesajului oferit spre interogare.

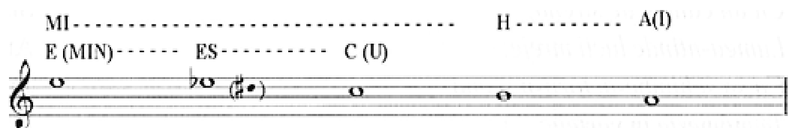
Cluj-Napoca 11 iunie 2015

Destăinuirea muzicală a mesajului Glossei de Eminescu

Simfonia I. Glossa de Viorel Munteanu reprezintă o măreață reușită în regândirea muzicală a cugetărilor eminesciene asupra perpetuării pendulare a timpului ca topos aerian al condiției umane.

Construcția Simfoniei *Glossa* amintește de genul poemului simfonic având la bază mesajul filosofic al poemului eminescian. Structurarea coerentă a celor trei părți ale simfoniei într-un singur edificiu sonor reușește printr-o diacronie firească evocarea evoluției istorice a climatului afectiv propriu post romantismului.

Începutul (apoi și sfârșitul) evocă prin prima literă (notă) de mi (= E) ca fundament al acordului de debut, redarea atmosferei postromantice eminesciene provenite ca inițială a melogramei construite din literele numelui și prenumelui Mihail Eminescu de către compozitorul partiturii. Sursă de inspirații a traverselor acordice și grupajelor melopeice, melograma „Mihai Eminescu" Melograma



Ex.muz 1

zămislită de compozitor – acest pentacord descendent,– reprezintă un nucleu generativ deosebit de prielnic, plin de multitudinea generativă a unor acorduri și motive menite să aducă la vileag imagistica muzicală a climatului afectiv care străbate discursul întregii simfonii de la început și până la sfârșit. Fredonându-l

amintește de glasurile bizantine[31], datorită secundei mărite, care îi atribuie un comportament pasional deosebit. Variantele sale relaționale în evoluția compartimentului coral, chiar fără text, manifeste vădite caracteristici evocând arhetipalul său antic, *melopeea*[32].

Mi-ul pe axa verticală și primele constituiri melopeice spre a fi mai incolo doinite la nivelul compartimentului coral:

Ex. muz. ansamblu, 1/a

[31] Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971 A se vedea prezența secundei mărite în structura glasurilor II și VI pe pp.214 și urm., pp.238 și urm.(clasificarea după genul cromatic)

[32] Aristotel: „Cum imitaţia, care e tragedia, e săvârşită de oameni în acţiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic: urmează apoi cântul şi graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitaţia. Prin "grai" înţeleg alcătuirea verbală a versurilor: prin "cânt", ceva a cărui înrăurire e toată exterioară.” (59-60)
Comentariul lui D. M. Pippidi: 30 şi urm. – „Cele trei elemente aici înşirate: elementul scenic (ό τής όψεως χόσμος), cântul (μελοποιία) şi graiul (λεξις) au în comun particularitatea de a fi "exterioare" tragediei, considerate ca spectacol. În opoziţie cu ele, alte trei elemente de care va fi vorba îndată: subiectul (μύθος), caracterele (ὕφη) şi judecata (διάνοα) pot fi socotite ca "interne": cu alte cuvinte, proprii tragediei ca operă de poezie.” (133) În: Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv şi comentarii de D.M.Pippidi, Editura Academiei, Bucureşti, 1965

Un motiv pelerin cu pași intervalici mari străbate la marimba și la oboi preludiul pregătitor al evenimentelor păstrându-și identitatea sa melopeică:

Ex. muz. ansamblu 1/b, măsurile 7-11

Filonul investigării n-îl va constitui *tenor soloul* până la sfârșitul partiturii. Urmărind firul conducător al evenimentelor simfonice prin secțiunea longitudinală a *solului* descoperim esența estetică muzicală a mijloacelor de expresie utilizate pe de-a întregul compoziției. Ea apare în contrastul dintre doinit și giusto, în diversitatea repetitivă a fuziunii dintre text și melodie, în efectele retorice dintre solo și ansamblul coral, respectiv între solo, cor și compartimentul orchestral. Toate acestea la rândul lor, generează șirul metaforelor, hiperbolelor și, în primul rând, derivatele simbolice ale melogramei după numele lui Mihail Eminescu concepută de către compozitor.

Structurarea poetico-muzicală a rândurilor soloului pentru tenor oglindește edificator intențiile componistice ale întregii partituri: veghe muzicală asupra unității organice între început și final – *Părțile I.* și *III.* ale compoziției – pendulare hiperbolică a timpului perpetuu între trecut și viitor contopindu-le în ignoranța prezentului. Repetitivitatea retorică a motivelor muzicale asupra textului poetic sugerează edificator importanța gradantă a gândului

resignant-evolutiv din poem în doinirea contrastantă a melodiilor însoțitoare. Componenta mediană – *Partea II.* – reprezintă un adevărat travaliu al formei.

Revenind la începuturi, până la apariția soloului tenor (măsura 31) discursul muzical reprezintă avanpremiera expunerii întregului mesaj ideatic și sentimental al partiturii. Sentimentele *dulce-amare* proprii *melancoliei* încă de la renașterea dantescă *al dulcelui stil nou*[33] și până la tânărul Novalis, poet al Nopții[34]

---

[33] Amor, ce 'n inimi iute-și face drum,l-a prins cu-a mea frumsețe, ce răpită mi-a fost astfel, că și-azi mă doare cum Amor, ce-a-sa iubire-o vrea iubită,plăceri de el nestins în mine-a pus,că sunt de el cum vezi și-acum robită.„Amor spre-o moarte pe amândoi ne-a dus,Caina pe-ucigaș va fi avându-l."Atât și-aceste vorbe el ne-au spus.

*Comentariul lui Coşbuc***:** Amor **ce-a sa Iubire** :avem aci concepția aceea fatală a amorului, pentru care oricine e iubit nu poate să nu iubească la rândul lui. Pentru întâia oară apare în romanele de aventură ale «mesei rotunde» (licoarea băută de Tristan şi Isolda, în corabia ce-i ducea în Cornivalia) şi de acolo trece în lirica italiană a şcoalei «Dulcelui stil nou», al cărui urmaș era și Dante.

În: Dante, *Divina comedie*, Traducere de G. Coşbuc, *Infernul*, Ediție îngrijită și comentată de Ramiro Ortiz. Cartea Românescă, f.a. p. 41.

[34] *Imn către noapte 3*

Tu, vrajă a nopții, Somn al cerului,
Te-ai răspândit asupra mea.
Locul pe care stam s-a ridicat ușor
În cerul nopții;
Și în lumina lui, dragostea mea.
....
Mormântul într-un nor de praf s-a prefăcut
și am zărit prin nour
Chipul transfigurat al dragostei mele
În ochii ei se oglindea veșnicia.
....
(Traducere de Alexandru Philippide)

Poemul *Imn către noapte 3* este o elegie care respectă toate convențiile speciei, ilustrate cu recuzita romantică: poetul deznădăjduit care plânge „cu amare lacrămi", iubita moartă în floarea tinereii, disperarea în fața morții, mormântul, vedenia iubitei, visul, groaza în fața necunoscutului, „chipul transfigurat al iubitei". Fragmentele poeziei și comentariul lor a se vedea în:
http://www.edituracorint.ro/media/attachment/file/i/n/interior_literatura_universala_2015_final.pdf

descrise atât de răspicat în filosofia schopenhauriană nu se opresc acolo. Ele sunt re-cugetate transfigurat și îmblânzite într-un lirism inegalabil ajungând de la resignația lor originară îmblânzindu-se treptat în poezia lui Eminescu. Pe bună dreptate scrie Liviu Rusu: „Adevărata lui filozofie, gândirea lui cu adevărat personală este cea cântată, cea care se exprimă prin ideile sale poetice, adică totalitatea gândurilor şi sentimentelor ieşite din străfundul inimii, concretizate în imagini neîntrecute şi purtate de ritmul şi melodia fără pereche a versurilor sale."[35] Ni se înfățișează cât se poate de esențializat legendara condiție umană a post-romantismului particularizat printr-o titrare poetică eminesciană pe care o transcendă pe portativ cu multă iscusință maestrul Munteanu. În unitatea sincretică a intonației doinitului cu patetica giustoului se comută pesimismul postromantic schopenhauerian al resignației în zona lirică a tristeții: melancolia sfârșitului de veac XIX. trece, ca o dureroasă amărăciune, în zona expresivă a graiului și intonației poetice-muzicale moldovenești.

De asemenea, melogramei se datorează și formarea lanțului acordic menit să transfigureze suspinul în metafore *dulce-amare* ale doinitului acompaniind compartimentul vocal al partiturii.

Prima culminație o constituie prevestirea intrării noematice a solului tenor, purtător principal al relației contrastante *ideal – real* personificând redarea aievea dramatică a adevărului și inevitabilului sentiment însoțitor al acestuia, care te macină și nu te lasă în pace în ciuda îndemnului *tu rămâi la toate rece/.* Amintitul șir acordic în demersul lui gradant ajunge la o formulă ternară ABA – metaforă a provocării repetate *De te-ndeamnă, de te cheamă,/Tu rămâi la toate rece.* Sensul metaforic al îndemnului și chemării provocative este intensificat prin apariția lor pe grupul de alămuri –instrumente purtătoare ,de regulă, a funcțiunii dramatice de apel.

---

[35] Liviu Rusu, *Eminescu şi Schopenhauer*, Editură Pentru Literatură, Bucureşti, 1966, pp 108-109

Ex. muz ansamblu 1/c, măsurile 22-25

Timbralitatea pe cât de bogată, pe atât de întunecoasă a părții introductive până la prima culminație o putem considera un cvasi-preludiu. Culoarea sa intrinsecă acordă discursului muzical doinit trăsătura unei *plânsocuvântăr*i, precum ar spune Anton Pann[36] contopind aparițiile generative ale melopeilor corale în dialog cu polifonia instrumentală a nucleelor motivice dispersate pe compartimentele instrumentelor cu coarde și ale suflătorilor.

Melopeile corale reînnoindu-se într-o ghirlandă polifonică transfigurează spiritul mesajului poetic al Glossei. Ele sensibilizează simbolica vremii repetitive întru metafore muzicale

[36] „Un muzic chibzuind cu băgare de seamă va cunoaşte că melodia glăsuită nu este decât plânsocuvântare, cu care îşi descrie cineva şi patimile sufleteşti şi trupeşti”. Citează George Breazul, *Anton Pann*; în volumu *Pagini din istoria muzicii româneşti I*, Editura muzicală Bucureşti 1966, p.274

ale imitațiilor recurente, de oglindă, în linearitatea lor ondulant sinusoidală.

În sensul unor coordinate carteziene blocurile instrumentale al partiturii înfățișează simultan imaginea unui proces muzical conceput pe de o parte vertical în construcții acordice în strânsă legătură cu alter egoul lor orizontal pe de altă parte secționat, „în stachetă" pe portativele instrumentelor învecinate.

Evoluția în continuare a mijloacelor de expresie de la stadiul l*or in nascendi* din preludiu se desfășoare paralel cu debutul și înaintarea soloului tenor compus asupra compartimentului coral pe axa longitudinală a simfoniei. Într-un paralelism evolutiv rolul dinamic însoțitor îl are compartimentul orchestral care devine drept participant egal la circumscrierea muzicală a mesajului poetic.

Pe parcurs, ca o apariție scenică se introduce noua temă giusto în rol de complice dialogant al textului *Nu spera și n-ai teamă...*

Ex. muz. ansamblu 1/d, măsurile 72-76

Popularea câmpului coordinatelor orizontale și verticale conduce la o relație a dimensiunilor reciproc condiționate în partitură și pe care o putem surprinde în chiasmul *temporalitate a spațiului versus spațiu al temporalalității* discursului muzical. Relația dimensiunilor se concretizează între poziționarea acordică și mobilitatea melodică a structurii muzicale cauzând nașterea toposului vibrant ca leagănul visat al doinitului lirico poetic pe care Lucian Blaga denumea atât de propriu *ca spațiu mioritic* : „Fără îndoială că şi în doină găsim un asemenea orizont părtaș la accente sufletești: se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea uşoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăşi și iarăși, sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duioșia unui suflet, care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit”.[37]

Evocându-ne începutul baladei în acest context amintește tulburător sensul metaforic al leagănului spațio temporal, de la sprijinul vertical al acordurilor în picioare la răsunarea orizontală asupra lor din gură a doinitului: *Pe-un picior de plai,/ pe-o gură de rai*.

*

O dată cu debutul tenor soloului se începe procesul dramatizării. Compartimentul coral trece din funcția de acompaniator în rol activ de trăire și plasticizare a mesajului poetic viabilizând cugetul liric al melopeii solului. În deplin consens cu blocurile de instrumente purtătoare a conflictului scoțând la iveală

---

[37] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic* din volumul *Trilogia culturii*, E.L.U. București 1969 p.125

dialogul tainic al textului între alter egoul poetului și sfetnicul acestuia sentimentele pasionale ale conversației sunt înfățișate de vocile corului. Atmosfera lirismului doinit al tenor solului se așternă asupra acestei drame reînviate acoperind imaginea vie dramatică a scenei vocal instrumentale.

Combinațiile lirico-dramatice ale textului autorul simfoniei transpune în textura discursului muzical modificând structura primei strofe repetând rândurile sale pe motive melodice diferite. Apare astfel o nouă periodizare versurilor din care se întrezăresc mici grupaje interioare necesare pentru valorificare potențialului contrastant al mijloacelor de expresie muzicale utilizate de către compozitor.

O posibilă interpretare a periodizării muzicale ar distinge 11 epizoade minuscule cu cezură după a opta, semnalând o anticipată repriză inversată din finalul simfoniei. După aceast interpretare structura primei părți a simfoniei arată astfel (comparată cu structura originală a primei strofe din poezie):

Partea I.

Strofa I. a poemului ***Prima apariție***	**Partea I. a partiturii** pp.1-25, măsurile 1-125
	Până la repriză mică
1.Vreme trece, vreme vine, 2.Toate-s vechi si noua toate;	1.Vreme trece, vreme vine, 2.Toate-s vechi si noua toate; 1.Vreme trece, vreme vine, 2.Toate-s vechi si noua toate;
3.Ce e rău si ce e bine 4.Tu te-ntreabă si socoate;	3.Ce e rău si ce e bine 4.Tu te-ntreabă si socoate; 4.Tu te-ntreabă si socoate; 4.Tu te-ntreabă si socoate; 3.Ce e rău si ce e bine
5.Nu spera si nu ai teamă;	5.Nu spera si nu ai teama;

6.Ce e val ca valul trece;	6.Ce e val ca valul trece; 5.Nu spera si nu ai teama; 6.Ce e val ca valul trece;
7.De te-ndeamnă, de te cheamă,	7.De te-ndeamnă, de te cheamă, 7.De te-ndeamnă, de te cheamă, 7.De te-ndeamnă, de te cheamă,
8.Tu rămâi la toate rece.	8.Tu rămâi la toate rece. 8.Tu rămâi la toate rece.

1.

Melodia primelor cinci fraze ale solului sugerează perpetuarea pendulării timpului prin repetarea recurentă, inversare în oglindă a rândurilor 1-2 ale poeziei:

Ex. muz. 1

2.

Dacă primul grupaj avea caracter strofic, cel deal doilea se prezintă în mini formă tripartită Compozitorul reintroduce după trei repetări ale miezului primul rând al grupajului – versul 3 al strofei. Grupul de cinci rânduri – în structura de *abbba* – reprezintă o hiperbolizare a insistenței asupra întrebării *Ce e rău și ce e bine* prin tripla imitare a atenționării *Tu te-ntreabă si socoate,* mai întâi ca imitarea simplă evolutivă a melodiei pe care a fost construită întrebarea propriu zisă *Ce e rău și ce e bine*, apoi îndepărtat de ea gradată și inversată. Rândul al cincilea readuce textul primului rând pe melodia în oglindă a acestuia:

Ex. muz. 2

3.

Catrenul – format din perechea dublă pregătitoare a avertizării finale – apare după intervenția oponentă a orchestrei cu un motiv complice giusto interpelând ironic consecințele pendulărilor

Ex. muz. Ansamblu 2/a

inerente ale timpului asupra condiției umane. Cele patru rânduri ale textului poetic sunt acompaniate de linia melodică sinusoidală a tenor solului evidențiază premonitiv tonusul amarnic al concluziei finale ce urmează după epizodul culminativ din prima parte simfoniei:.

mp poco

Nu spe- ra şi nu ai tea - - - mă

poco

Ce e val ca va - lul tre - ce

mf poco

Nu spe - ra şi nu ai tea - - - - - mă

Ce e val ca va - lul tre - ce

Ex. muz. 3

4.

Urmează apoi încăierarea, prima consecinţă culminativă a sonatei ca formă evidenţiată. Disecarea biciuitoare a textului *De tendeamnă de te cheamă.* Repetarea triplă în tenor solo a frazei

mf

De te-n - deam - - - - nă de te chea - - - - mă

poco f

De te-n - deam - nă de te chea - mă

De te-n-deam - nă de te chea - mă

Ex. muz.4

devine prilej de amenințare gravă, cătușele ternarului acordic premergător în chipul unor clinciuri biciuitoare se reped asupra melodiilor însoțitoare de text și dezagregându-le execută parcă porunca sfetnicul: *Tu rămâi la toate rece.*

Ex. muz ansamblu 4/a măsurile 112-116

Sunt dramatice atenționări, chiar biciuitoare. După enunțarea repetată de trei ori în solo, într-o ascensiune a pasiuni amenințătoare – *De te-ndeamnă, de te cheamă* – componentele melogramei verticalizate în acorduri amenințătoare, taie în bucăți linia melodică simbolizând amarnic consecințele nefaste ale neascultării poruncii concluzive a strofei:

5.

Ex. muz. 5

Strofa repetată în *sotto voce* – mai mult declamativ poetic decât intonațional melodic, notată în vorbe cântate cu înălțimi schimbătoare ale Sprechgesang-ului – metaforizează gradat sentimentul negativ de însoțire al execuției comenzii Destinului. Rostirea *sotto voce* în *Sprechstimme* a frazei concluzive – *Tu rămâi la toate rec*e – reprezintă momentul-imbold după care apare repetarea neschimbată a întregii strofe prime din poezie.

Repriza

Strofa I. a poemului Repetată	**Partea I. a partiturii** pp. 26-30măsurile.126-187
	Repriză mică directă
1.Vreme trece, vreme vine, 2.Toate-s vechi si noua toate;	1Vreme trece, vreme vine, 2.Toate-s vechi si noua toate;
3.Ce e rău si ce e bine	
4.Tu te-ntreabă si socoate;	4.Tu te-ntreabă si socoate; 4.Tu te-ntreabă si socoate ; 3.Ce e rău si ce e bine
5.Nu spera si nu ai teamă; 6.Ce e val ca valul trece;	5.Nu spera si nu ai teama 6.Ce e val ca valul trece 5.Nu spera si nu ai teama 6.Ce e val ca valul trece
7.De te-ndeamnă, de te cheamă,	
8.Tu rămii la toate rece.	7.De te-ndeamnă, de te cheamă 7.De te-ndeamnă, de te cheamă 8.Tu rămâi la toate rece.

Această devansare de *fine* decide soarta genului. Presupusul gen de poem simfonic cedează terenul în favoarea genului de simfonie romantică, cu *attaca* printre părți. În continuare deci tratarea inițială – secțiunea mediană – își capătă independența de parte a doua, iar originara repriză in oglindă își va merita poziția a treia, finalul simfoniei care va coincide cu finalul poemului eminescian.

Repriza „mică" se caracterizează prin stăruințe mnemotehnice, fixarea directă, în dreaptă ordine a expoziției Primei părți, cu mici modificări poziționale în ideea evidențierii în plus a unor pasaje, precum vom vedea în continuare. Numărul grupajelor crește de la 5 la 6. În sine, ele însele sunt însă mai scurte.

6.

Se repetă doar prima ipostază cu vector variat al perechii melopeilor pe versurile 1-2 ale strofei I. din poezie

Sostenuto (♩= 72)
Vre-me tre - ce Vre - me vi - ne
Toa-te-s vechi și no - uă toa - te

Ex. muz.6

7.

Grupajul doi din expoziție este restructurat. Se amână în comentariul muzical strofa care ar urma – Ce e rău și ce e bine – iar fraza insistentă a socotelii se repetă doar de două ori [restul

grupajului inițial rămână pe seama următorului moment din lanțul evenimentelor re-comentate]:



Ex. muz.7

8.

Regăsim în continuare și fraza amânată cu în comentariul melopeii de sfârșit a grupajului din expoziție. Față de prima ipostază ascendentă, deschisă corespunzător intonației unui început, aici în ipostaza doi, descendentă legitimează mesajul întrebării enunțate.



Ex. muz.8

9.

Comentariul melopeic condițional al amenințării și motivării ignoranței din catrenul doi se repetă identic cu forța lui inițială-premonitivă:

mp poco
Nu spe- ra şi nu ai tea - - - mă

poco
Ce e val ca va - lul tre - ce

mf poco
Nu spe - ra şi nu ai tea - - - - - mă

Ce e val ca va - lul tre - ce

Ex. muz.9

10.

Drama cauzei amenințării și ignoranței comprimate repetitiv reapare doar cu doi vectori melodici diametral opuși. Primul vector al acestui ultim grupaj gradează pe traiectul său deosebit de pasional pericolul unui eventual accept la îndemn, iar cel de al doilea, pe o linie sinusoidală, posibilul eșec al acceptării acestui în demn:

mf
De te-n - deam - - - nă de te chea - - - mă

De te-n-deam - nă de te chea - mă

Ex. muz.10

11.

Repetarea finală a Primei părți cu legendarul sfat al resignației:



Ex. muz.11

*

Partea II.

Strofa V. a poemului (fragment)	**Partea II. a partiturii** (pp. 40-74 măsurile 1-149
1.Viitorul şi trecutul 2.Sunt a filei două feţe, 3.Vede-n capăt începutul 4.Cine ştie să le-nveţe	1.Viitrul şi trecutul 2.Sunt a filei două feţe, 3.Vede-n capăt începutul 4.Cine ştie să le-nveţe

Tratarea ca atare lipsește din prima parte, funcția ei este atribuită ghirlandelor melopeilor doinite și ale acordurilor unor gestici muzicale giusto. Partea I. se finalizează deci printr-o repriză directă repetând expoziția aidoma formei de uvertură sau preludiu.

Partea II-a reprezintă centrul, și esența noematică a mesajului Simfoniei

Tratarea propriu-zisă este atribuită Părții a doua care în torentul lirico-dramatic al prelucrării și dezvoltării ideilor și sentimentelor oferă loc privilegiat momentului noematic al întregii simfonii. După 134 măsuri de travaliul exclusiv instrumental în ultimele sale zece măsuri reapare compartimentul coral în fruntea sa cu soloul tenor

transfigurând melopeic primul catren al strofei V. din poezia lui Eminescu.

Crezul magic în reîntoarcerea vremii trecute conduce la destăinuirea adevărului despre posibila repetitivitate a evenimentelor o dată trăite, și, înaintarea lor spre noi începuturi. Această destăinuire transcendă întreg mesajul simfoniei. Recapitularea perpetuării în repriza directă a Primei părți prevestește noema concluzivă-finală desprinsă din tainele magice asupra reversibilității timpului: *Viitorul si trecutul/ Sunt al filei doua fete,/ Vede-n capat inceputul/Cine stie sa le*-nvete. Doinirea primului catren din strofa a 5-a se comportă drept *epistema muzicală*[38] a mesajului propriu-zis

12.

Iată, regândirea doinită în melopee a versurilor primului catren inspirată, de asemenea, din varietate intonațională a premiselor melogramei *Mihail Eminescu*. Versurile doinite unesc pe rând în câte un întreg melodic componentele originar disparate ale catrenului, Aceste uniri dau în îmbold creșterii tensionale în dezvăluirea esenței noematice a simfoniei:

---

[38] Epistemele reprezintă *decupaje punctiforme* din continuumul evoluției gândirii umane, decupaje care în mod generativ oferă modalități de acumulare concentrată a cunoștințelor. Aceste modalități sunt deci epistemologice şi dispun, pe de o parte reconstitutiv, pe de alta, prospectiv de potențe pendulante între trecutul unor momente antecedente și viitorul altora perspectivale. Fața ianică a epistemelor asigură astfel condiții bi- şi polivalente pentru contemplarea și investigarea fenomenelor depistate spre analiză din mediile omogene artistice şi științifici deopotrivă[38]. Cf: Michel Faucoult, *Cuvintele şi lucrurile,* Ed.Univers, București, 1996

poco mf
Vi-i - to-rul şi tre-cu - tul
mp f
Sunt a fi - - - lei do - uă fe - ţe
poco f f
Ve-de-n ca - păt în-ce - pu - tul,
mf
Ci-ne şti-e să le-n-ve - ţe.

Ex. muz.12

Partea III.

Strofa a VIII-a a poeziei	Partea a III-a a partiturii pp.75-94 măsurile 1-102. .78, → cor:
8.Tu rămâi la toate rece, 7.De te-ndeamnă, de te cheamă;	8.(sopran voce) Tu rămâi la toate rece. 7.(T. solo→) De te-ndeamnă, de te cheamă, **7**.De te-ndeamnă, de te cheamă, **7**.De te-ndeamnă, de te cheamă,
6.Ce e val, ca valul trece, 5.Nu spera si nu ai teama;	**8**.Tu rămâi la toate rece. **8**.Tu rămâi la toate rece.
	5.Nu spera şi nu ai teamă,

	6.Ce e val ca valul trece;
	5.Nu spera şi nu ai teamă,
	6.Ce e val ca valul trece;
4.Te intreabă si socoate	
	3.(Tenor voce) Ce e rău şi ce e bine
	4.(Tenor solo→)Tu te-ntreabă şi socoate;
3.Ce e rău si ce e bine;	**4**.Tu te-ntreabă şi socoate;
	4.Tu te-ntreabă şi socoate;
2.Toate-s vechi si noua toate:	**3**.Ce e rău şi ce e bine
1.Vreme trece, vreme vine.	
	1.Vreme trece, vreme vine,
	2.Toate-s vechi şi nouă toate,
	1.Vreme trece, vreme vine,
	2.Toate-s vechi şi nouă toate,
	2.Toate-s vechi şi nouă toate,

Recunoașterea componentelor audiate și reaudiate ale simfoniei reprezintă o bucurie de prim rang al oricărei imitații, precum ne învăța Aristotel[39] Contemplarea imitațiilor stă la baza

[39] „Una e darul înnăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l și deosebește de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite și cele dintâi cunoștințe venin-du-i pe calea imitației), iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți. Că-i așa, o dovedesc faptele. Lucruri pe care în natură nu le putem privi fără scârbă, — cum ar fi înfățișările fiarelor celor mai dezgustătoare și ale morților, — închipuite cu oricât de mare fidelitate ne umplu de desfătare. Explicația, și de data aceasta, mi se pare a sta în plăcerea deosebită pe care o dă cunoașterea nu numai înțelepților, dar și oamenilor de rând; atât doar că aceștia se împărtășesc din ea mai puțin. De aceea se şi bucură cei ce privesc o plăsmuire[33]: pentru că au prilejul să învețe privind și să-și dea seama de fiece lucru, bunăoară că cutare înfățișează pe cutare. Altminteri, de se întâmplă să nu fie știut dinainte, plăcerea resimțită nu se va mai datora imitației mai mult sau mai puțin izbutite, ci desăvârșirii execuției, ori coloritului, ori cine știe cărei alte pricini.
Darul imitației fiind prin urmare în firea fiecăruia, și la fel și darul armoniei și al ritmului [34] (se vede doar bine că măsurile[35] sunt simple împărțiri ale ritmurilor), cei dintru început înzestrați pentru așa ceva, desăvârșindu-și puțin câte puțin

trăirii estetice cu ocazia receptării evenimentelor metaforizate în discursul muzical al *Părții a III-a*. O plăcere aparte reprezintă ordinea inversată a audierii acestor componente. Stăm în fața miracolului muzical al reprizei inverse. Semnificația sa ne îndrumă, în opozție cu repriza „mică”, directă din prima parte, la perceperea *filei a doua* a vremii, învârtind-o similar *avers-revers* al monedei. Cvintesența deosebirii dintre trecerea du-te – vino a timpului și vârtejul monedei constă în aceea că vârtejul monedei ține în cumpănă pronunțarea judecatei Destinului până la oprirea sa incalculabilă, și că invertita sa nu poate fi urmărită în recurență, câte vreme memoria umană poate regândi, chiar inversat, de la omega la alfa trecerea timpului și în sensul unui deja vu[40] premonitiv[41]

O astfel de receptare ne oferă ultima parte a simfoniei. Momentele sale diacronice le-am semnalat în patru grupaje distinctive.

13.

Engramarea sincretică *omega-alfa* în alegoria muzicală a trecerii timpului încpând cu sfârșitul strofei I.

---

improvizațiile, au dat naștere poeziei.” În: *Poetica*, Ed. Academiei, Bucureşti,1965, p.56-57

[40] Déjà-vu s. n. (Franțuzism) Impresie intensă, în fața unei situații prezente, de a fi fost trăită în trecut.
sursa: DEX '09 (2009)

[41] „Premoniție, 1.figură retorică prin care oratorul prepară auditoriul în vederea unui anumit fapt c are ar putea să displacă, 2.senzație care precedă, care anunță un fapt; prevestire, avertisment.” În: Florin Marcu Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei, București 1978, p.861-862

mp quasi parlando

S

Tu ră-mâi la toa-te re-ce

mf

De te-n-deam - - - - nă de te chea - - - - mă

De te-n-deam-nă de te chea-mă

mf

Tu ră-mâi la toa - te re - ce

p şoptit

Tu ră-mâi la toa-te re-ce

Ex. muz.13

14.

Continuarea memorizării inversate de la scăparea de frică prin negarea speranței la ignorarea cauzelor sale trecătoare:

mp poco

Nu spe- ra şi nu ai tea - - - mă

poco

Ce e val ca va-lul tre - ce

mf poco

Nu spe-ra şi nu ai tea - - - - - mă

Ce e val ca va-lul tre - ce

Ex. muz.14

15.

Atenționare de trei ori asupra zădărniciei chinuitoare a oricărui răspuns la întrebarea de fără sfârșit a destinului uman: Ce e rău și ce e bine? Această întrebare premerge și urmărește ternarul atenționării învăluind grupajul melodic.

Tenor voce:



Tenor solo→









Ex. muz.15

16.

Ajungerea prin inversare la dramaticul tragism tăinuit în începutul poeziei, implicit al compoziției, un dezvăluit tragism cu o dubla față, ianică, a tuturor ființelor și lucrurilor – vechi și nou deopotrivă –exprimat în mod cântat, iar apoi „parlat” în Sprechstimme pierzându-se într-un piano șoptit. Un ternar de asemenea prin învăluire sugerând de această dată congruența

simetrică a componentelor din primele dou rânduri melodic și poetic deopotrivă: *trecere*a și *venirea* vremii, respectiv, subsumarea a tot ce sunt vechi cu toate ce sunt *nouă.*

Pierzania în piano șoptit însă nu mai conduce decât subînțeles, printr-o ultimă re-recurență la Final, spicuindu-l din memoria subiectului auditor: „Tu rămâi la toate rece!"

Ex. muz.16

*

Simfonia Glossa reprezintă făurirea unui Miracol estetic, pe care doar muzica este în stare să-l înfăptuiască, aceea de a transfigura esența unui mesaj de sorginte filosofică într-o retrăire melopeică după chipul și asemănarea arhetipului graiului poetic și al intonației muzicale folclorice. De această dată la actul de retrăirea melodică a contemplării contribuie în mare măsură

muzicalitatea însăși a graiului moldovenesc promovat firesc și intim de poet și compozitor deopotrivă.

Glossa „simfonică” reînvie, pas cu pas, muzicalitatea organică a sursei poetice: trecerea perpetuă a timpului exprimând patimile de ignoranță ale acestei perpetuări.

După căderea în *niente* a ultimului sunet *mi* – revocând, potrivit melogramei, începutul –mirajul pecepției nu s-a terminat încă. Similar spectatorilor nemișcați după căderea cortinei „finita comedia” a unui spectacol de neuitat, rămânem și noi, ascultătorii, îndemnați la rememorarea în inimi aevenimentele trăite pe parcursul simfoniei. Ni se re-înfățișează în fața noastră imaginea noemei centrale a poemului simfonic din Partea II-a – *Vede-n capăt inceputul/Cine știe să le-*nvețe – provocându-e la cugetare. Ne vine în ajutor partenerii în investigaseră enigmei asediate: Ion Barbu cu poezia sa despre „dogma”oului: „Încă o dată:/ E Oul celui sterp la fel,/ Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-în el./Si nici la cloșcă să nu-l pui !/Îl lasă în pacea întâie-a lui,/Că vinovat e tot făcutul,/Și sfânt, doar nunta, începutul/”. La fel și Constantin Brâncuși, cu miraculoasa lui sculptură: „Începutul lumii„:



Și noi cugetăm în ecourile recurente ale simfoniei maestrului Viorel Munteranu.

Cluj-Napoca 13 septembrie 2018

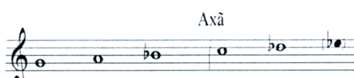
Sensurile alegorice ale Ciclului de lied *Întoarceri la Blaga* de Viorel Munteanu

Melograma Lucian Blaga

Cele şapte lieduri se leagă într-un ciclu organic prin forţa alegorică a melogramei *Lucian Blaga* concepută de către compozitor. Ciclul oferă o particularizare deosebit de sensibilă şi polisemică a alegoriei melogramei printre discursurile melodice şi acompaniamentul lor de oerchestră: 1.*Autorprtret*, 2.*Dar munţii – unde-s?* 3.*Lumina de ieri*, 4.*Ioan se sfâşie în pustie*, 5.*Visătorul*, 6.*Cântecul obârşiei*, 7.*Vreau să joc*.

Similar semnificației particularizante a faimosului motiv *Tristan*, melograma creată pe numele Lucian Blaga oferă integral şi în multitudinea derivatelor sale prilej cvasi leitmotivic de sensibilizarea polisemică a căutărilor de sine de-a lungul liedurilor ciclului. Eficienţa sa estetică rezidă în devenirea sa de *alegorie* a căutărilor.





Ex. 1 Ex. 2

Între primele şi ultimele trei sunete ale axei apare o cvasi cezură.

Melograma Lucian Blaga



Ex.3

Rezonanţa sonoră-muzicală a literelor depistate în şi adăugate de numele poetului nu ar spune multe, mai ales referitor la semnificaţiile particularizate ale căutării de sine. Intervine însă puterea obişnuinţei care stătea când va la baza magiei tranzitive, astăzi, la dirijarea lăuntrică a relaţiei alegorice dintre semnificant şi semnificat. Ne aflăm în zona contiguă a acordării şi purtării numelor. Numele reprezenta alegoric persoane care îl purta. Şi încetul cu încetul se identifica prin obişnuinţă, dincolo de convenţionalul relaţiei in similitudine cu caracteristicele esenţiale trup şi suflet ale subiectului care o purta. Indicii acomodărilor treptate apar sub forma poreclelor. Alegoria nominală de pildă a lui *Stefan* în *cel mare* , în *cel sfânt* dar şi în *Fănică*, sau în *Fane Fan, Fanika, Fănel, Ştef, Ştefi, Ştefănel, Ştefănic, Ştefanika, Fifi, Fishte etc*[42] etc.– potrivit caracterologiei persoanei purtătoare. Deci numele se acomodează de *subiectul purtător* precum purtătorul se acomodează şi el de *cel purtat*, numele şi porecla sau poreclele acestuia.

În cazul alegoriei acţionează aceleaşi forţe generalizatoare ale convenţiei retorice ca la conceperea simbolului. Diferenţa între simbol şi alegorie constă însă în *dirijarea lăuntrică* a procesului de generalizare retorică: vectorul procesului porneşte în cazul simbolului de la simbolizant apelând discret pe lângă convenţia

---

[42] http://www.tpu.ro/conversatii/ce-porecle-sunt-pentru-numele-stefan/ accesat 4 martie 2014

deliberată şi la o oarecare asemănare metaforică a acestuia, de pildă simbolul culorii albe a purităţii. Pe când în cazul alegoriei direcţia procesului este tocmai inversă. Porneşte de la alegorizat în căutarea unui alegorizant ca în melograma Lucian Blaga compusă de Viorel Munteanu, prin repetatele sale apariţii devenind obişnuită şi acceptată ca expresie a semnificaţiei învederate.

Analizând sensurile conceptelor de *polivalenţă* şi *polisemie* legate de retorica propriei sale capodopere, *Divina comedia* Dante arată: "Pentru limpedea înţelegere a celor care sunt de spus, trebuie ştiut că înţelesul acestei opere nu este simplu, ci dimpotrivă, poate fi numit *polysemos,* adică cu mai multe înţelesuri. Într-adevăr cel dintâi înţeles este cel care dobândeşte prin literă, celălalt este cel care se dobândeşte prin cele lăsate să se înţeleagă prin literă. Şi primul se numeşte literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: «Când Israel a plecat din Egipt şi casa lui Iacob de la un neam păgân, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui» (Psalmul CXIII, 1,2). Într-adevăr, dacă avem în vedere *doar litera*, ni se arată ieşirea fiilor lui Israel din Egipt, în vreme lui Moise; dacă *alegoria*, ni se arată mântuirea noastră săvârşită prin mijlocirea lui Christos; dacă înţelesul *moral*, ni se arată trecere sufletului de la jalea şi suferinţa păcatului la starea de har; dacă pe cel *anagogic*, ni se arată ieşirea sufletului sfânt din robia stricăciunii da aici către libertatea slavei veşnice. Şi deşi aceste înţelesuri mistice au nume felurite, toate îndeobşte pot fi numite alegorice, deoarece sunt deosebite de cel literal sau istoric. Căci alegoria este numită aşa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit."[43]

---

[43] Vezi: Dante *Scrisoarea a XIII-a*, în: *Opere minore*, Editura Univers, Bucureşti, p.645-746

Textele liedurilor provin exclusiv din poetica blagiană. Citându-le în întregime, am pus în paranteză cuvintele şi rândurile poeziilor care pe parcursul compunerii au fost omise. Procedeul selectării de către compozitor provine din diferenţa spaţio-temporală care există între *mediile omogene* ale poeziei şi muzicii. Maestrul Munteanu prin cunoscuta sa sensibilitate creatoare se bazează pe faptul că altfel curg timpii poetici şi cei muzicali, că pentru trăirea integrală a sentimentelor estetice muzica pretinde mai mare expansiune decât poezia. Aşadar, textul în sine declamat poetic scurge mult mai repede decât cel pus în lied şi intonat muzical. Omisiunile înparantezate urmează să fie substituite pe parcursul liedului cu un plus de retorică muzicală, o re-trăire a evenimentului poetic menită să asigure coerenţă sincretică de text – melodie conţinutului de idei şi de sentimente învederat de către compozitor.

I. Autoportret

Liedul este inspirat din poemul cu acelaşi titlu aparţinând volumului *Nebănuitele trepte*, *versuri nouă 1943*. Compozitorul, ca şi în celelalte componente ale ciclului cuvintele și/sau versurile poeziei alese le aplică selectat[44]:

[Lucian Blaga] mut ca o lebădă.
In patria sa

Zăpada făpturii ţine loc de cuvânt.
Sufletul lui e în căutare,

[44] Cuvintele și rândurile omise din poezia respectivă le vom prezenta în paranteză de-a lungul întregului ciclu.

[în mută, seculară căutare]
de totdeauna,
şi până la cele din urmă hotare.

El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa

din care curcubeul
îşi bea frumuseţea şi nefiinţa.

Primul lied al ciclului etalează *perpetua căutare de sine a omului*, una dintre cele mai profunde gânduri filosofico-poetice ale lui Lucian Blaga. Nu întâmplător alegerea compozitorului Viorel Munteanu cade pe *Autoportret*, acest purtător ideatic miraculos al tematicii ciclului *Nebănuitele trepte* din 1943. La 25 de ani deci după vijelioasa căutarea prin joc a divinităţii sufletului în *Poemele luminii* 1918, liedul surprinde aici trecerea de la simbolul luminii la muţenia căutării prin puritatea albului mut al tainelor vieţii.

Maestrul Munteanu urmăreşte fidel în discursul melodic conceput pe piedestalul melogramei căutările poetului pe orbita curcubeului dintre frumuseţe şi nefiinţă, de la muţenia purităţii la strigătele pasiunii şi până la finalul resignat al lebedei mute. Soloul sopranei creează o vie metaforă a muţeniei intonând începutul melodiei, după indicaţia partiturii, cu buze închisă. Imaginea muzicală cântată *bocca chiusa* poate avea sensuri multiple pe traiectorii emoţionale lungi, de exemplu, de la geamătul îndurării la fredonarea împăcării sau de la bocetul îndoliat la zumzete lirice ale liniştii sufleteşti… În cazul de faţă cântatul cu buze închise are menirea de a plasticiza paradoxul muţeniei grăitoare finalizat la sfârşitul primei fraze – întâia apariţia a melogramei – printr-un moment de *Sprechstimme* intonând muzical graiul vorbit al expresiei *ca o lebădă.* Constatare valabilă şi pentru finalului

liedului în care începutul în ordinea inversă aprimelor rânduri – *In patria sa / Zăpada făpturii ţine loc de cuvânt /.mut ca o lebădă*.

Ex.4 (p.13)[45]

Ex.5 (.27)

Începutul şi finalul învăluiesc evoluţia psiho-dramei lirice a căutărilor sufletului. Melograma doinită cu buze închisă este urmată de ascensiunea sentimentelor vibrante, în care se disting reliefant două momente deosebite. Primul reprezintă comentariul muzical plin de pasiuni şi emoţii acutizante al alegoriei poetice de unirea fiinţei şi nefiinţei în râvnirea spre frumuseţe – *El caută apa / din care curcubeul / îşi bea frumuseţea şi nefiinţa*.– moment care conduce linia melodică tratată cvasi *instrumental* până la paroxism, soprana atacând în soloul ei acutele de si *bemolle,* chiar do *bemolle* intonate pe vocala *a*:



Ex.6 (p.19)

Al doilea moment îl constituie – citãm indicaţia din partitură a maestrului Munteanu:

[45] Paginile trecute în paranteză indică locul apariției exemplului respectiv din partitura *Viorel Munteanu, Întoarceri la Blaga. Șapte poeme pentru soprană și orchestră* 2013

Cadenza ad libitum ale variaţiunii pe melograma Lucian Blaga. Cadenţa Il piu presto possibile.

Ex.7 (p. 21)

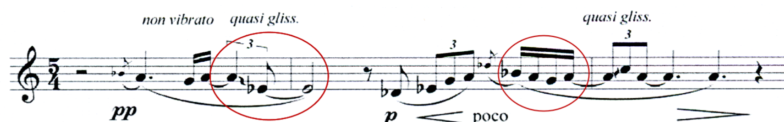
«Ritm liber în succesiuni *rapidissime* şi continuu variate. Fiecare segment delimitat prin bare punctate are o desfăşurare aproximate în secunde. Accidenţii au aceeaşi valabilitate ca în cadrul unei măsuri, repetarea lor este doar în semn de precauţie.»(p.21)

Evoluţia lineră a cadenţei apare la compartimentele flaut, oboi, fagot, iar marcarea ei verticală (la început surdinată) la corn, trompetă, harpă, vioara I. şi violoncel. Ansamblul lor are menirea ca intr-o atmosferă camerală, mai intimă, printr-o ondularea continuă să rezolve treptat tensiunea dramatică a părţii mediane şi să conducă la liniştitoare reapariţie în final a începutului.

Pe tot parcursul cadenţei soloul sopranei pauzează. Iese în evidenţă retorică rolul de topos înconjurător al orchestrei: învăluie şi sensibilizează vizibilitatea simbolurilor, metaforelor şi comparaţiilor între text şi melodie ale discursului muzical.

Prevestirea momentului tensional evidenţiază crescând şi ameninţător intervalele de cvartele mărite sau cvinte micşorate desprinse din structura melogramei, spre exemplu asupra melodiei cântate pe textul *în căutare,/.de totdeauna,/ şi până la cele din urmă hotare* dramatizând-o evocă frica şi mila cathartică în căutarea purităţii sufletului peregrinat.

O altă contribuţie a compartimentelor orchestrei la gradarea şi colorarea expresiei o reprezintă decuparea grupajului melopeic de şaisprezecimi menit să plasticizeze expresia sumbră a pribegiei singuratice.



Ex.8 (fragmente din melogramă)

Menirea principală de parteneriat al orchestrei constă în pictarea unei imagini plutitoare a fundalului descriptiv. Combinând ingenios timbralitatea a povestirilor impresioniste cu dramatismul pasional expresionist,– stileme caracteristice condeiului maestrului Munteanu. Ele se sintetizează, similar vălului plutitor al legendelor, pe fundamentul unui modal cromatic de sorginte populară învăluind metaforele doinite ale compartimentului vocal.

Lanţul logic al mijloacelor expresive într-o subordonare anaforică de la muţenie la nefiinţă leagă momentele succesive ale traiectoriei melodice:

descrierea muţeniei prin gestica lebedei,

gestica lebedei prin exprimarea căutării

căutarea ce se atribuie poetului

poetul caută apa

apa din care bea curcubeul

frumseţea şi nefiinţa

Șirul anaforic caracterizarea întreg discursul melodic în desfăşurarea longitudinală a textului (*durchkomponiert*, non-strofic), inclusiv cadenţa şi coda.

II. Dar munţii - unde-s?

Pe al doilea lied au inspirat versurile poeziei *Dar munţii - unde-s?*din ciclul *Poemele luminii* 1918:

[Din straşina curat-a veşniciei
cad clipele ca picuri de ploaie.
Ascult şi sufletul îşi zice:]

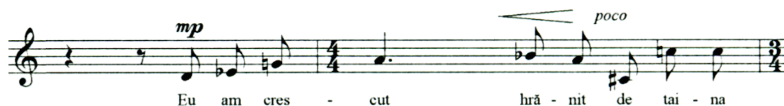
Eu am crescut hrănit de taina lumii
şi drumul meu îl ţine soarta-n palme,
nemărginirea sărutatu-m-a pe frunte
[şi-n pieptu-mi larg]
credinţa mea o sorb puternică din soare.

[Din straşina curat-a veşniciei
cad clipele ca picuri de ploaie.
Ascult şi sufletul se-ntreabă:]

Dar munţii - unde-s? Munţii
pe cari să-i mut din cale cu credinţa mea?

Nu-i văd,
îi vreau, îi strig şi - nu-s!

Apare aici un alt moment în continuumul căutărilor: zadarnica încercare de răsplată sorţii pentru credinţa puternică *sorbită din soare*. Căci munţii căutaţi spre mutarea lor din cale *nu se văd.* Discursul melodic este compus pe a doua parte a structurii melogramei:



Ex.9 muz. (primul vers, p.29)

şi o aplică aproape strofic cu crescândă repetitivitate culminând în căutarea întrezăririi obstacolelor din cale spre a putea fi ele învinse:



ex.10 (p.32/33)

căutările sfârşindu-se în metafora plasticizantă a strigătului:



Ex.11 (p.33/34)

Timbralitatea vocii doinite la început caldă, măgulitoare şi plină de gratitudine faţă de *taina lumii, de soartă, de nemărginire* trece gradat în partea doua a liedului – *Un poco meno mosso* – printr-un pasaj dramatic-pasional la pregătirea şi intonarea pe cât de dinamizată pe atât de expresivă a aclamaţiei *îi strig şi nu-s!* anticipată premonitiv de titlul poemului: *Dar munţii - unde-s?*

Învelişul topic redat de compartimentul orchestral urmăreşte fidel, chiar anticipativ lirismul pasional al evoluţiei dramei interioare.

III. Lumina de ieri

Fundamentul poetic celui de al treilea lied îl constituie rândurile poeziei *Lumina de ieri* din ciclul *La cumpăna apelor* 1933:

Caut, nu ştiu ce caut. Caut
un cer trecut, ajunul apus. [Cât de-aplecată
e fruntea menită-nălţărilor altădată!

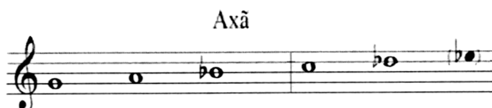
Caut, nu ştiu ce caut. Caut
aurore, ce au fost ţâşnitoare, aprinse
fântâni – azi cu ape legate şi-nvinse.]

[Caut, nu ştiu ce caut.] Caut
o oră mare rămasă în mine fără făptură
[ca pe-un ulcior mort o urmă de gură.]

Caut, nu ştiu ce caut. Subt stele de ieri,
[subt trecutele, caut]
lumina stinsă pe care-o tot laud.

În redarea ideogramică a cvintesenţei poemului liedul sensibilizează lirica paradoxului aşteptării unui moment apus demult fără ca să fi devenit *făptură, lumina stinsă a stelelor de ieri*.

Motivul incipient al discursul melodic intonează descendent *axa* melogramei uşor modificată:



Ex.12 axa (p.3)

Flute

mp dolce poco

Ex.13a (p.37)

Soprano

mp

Ca - ut, nu ştiu ce ca - ut,

Ex.13b (p.37)

Prima frază a liedului reapare variat în finalul liedului învăluind astfel epizodul dramatizat al tăinuirii *orei mari rămase fără făptură*:

1 Un poco piu mosso (rubato) = 100 Adagio = 40

Ca - ut o o - ră ma - re ră - ma - să în mi - ne fă - ră făp - tu - ră

Ex.14 (p.39-40)

Pe traiectoria unor metafore „teleghidate” retrăim intime rezonanţe lirico-sentimentale de dragoste ale comparaţiei stelare eminesciene – *La steaua* –, a unui amor deşi stins, viu totuşi:

Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmăreşte încă.

[1886, 1 dec.]

IV. Ioan se sfâşie in pustie

În alegoria cătărilor transcendenţei suportul poetic îl oferă poemul *Ioan se sfâşie in pustie* din ciclul *Lauda somnului* 1029:

Unde eşti, Elohim?
Lumea din mâinile tale-a zburat
Ca porumbul lui Noe.
Tu poate şi astăzi o mai aştepţi.
Unde eşti, Elohim?
Umblăm turburaţi şi fără de voie,
printre stihiile nopţii te iscodim,
[sărutăm în pulbere steaua de subt călcâie
şi-ntrebăm de tine – Elohim!]
Vântul fără de somn îl oprim
şi te-ncercăm cu nările,

Elohim!
[Animale străine prin spaţii oprim
şi le-ntrebăm de tine, Elohim!]
Pînă în cele din urmă margini privim,
[noi sfinţii, noi apele,
noi tâlharii, noi pietrele]
drumul întoarcerii nu-1 mai ştim,
[Elohim, Elohim!]
Unde eşti, Elohim(!)?

Legat de arhitectura lăcaşelor divine Blaga conchide că în ele „transcendentul coboară spre a se face palpabil, că o revelaţie de sus în jos e posibilă, că graţia sa se întrupează din înalt, devenind

sensibilă.”[46] Dependenţa îndeplinirii transcendenţei coborâtoare de găsirea sfâşietoare a Demiurgului reprezintă esenţa dramei liedului.

Declamaţia iscoditoare a poemului *Ioan se sfâşie in pustie* compozitorul o preschimbă într-o intonaţie melopeică în care, rând pe rând, suportul emoţional vibrează paralel cu evoluţia rătăcirii, culminând în înfricoşătoarea disperare, *drumul întoarcerii nu-1 mai ştim*. Evoluţia gradată în gândurile căutătoare a transcendenţei este jalonată în punctiformităţile adresării de *unde eşti Elohim*?:





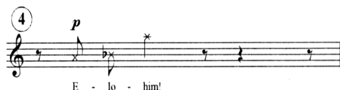
Ex.15 [1.căutare blajină] (p.44) Ex,16 [2.chemare în aclamaţie] (p.46)





Ex.17[3.implorare] (p.48) Ex.18[4. strigăt disperat] (p.50)





Ex.19[5. apelare insistentă] (p.51) Ex.20[6. căinţă rostită] (p.51-52)

Cele şase evocări transcendentale ale numelui Demiurgului concepute pe componentele fragmentare – derivatele primei secţiuni ale melogramei, implicit ale axei – reprezintă prin varietatea lor tot atâtea identificări intonaţionale cu frământările

---

[46] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editură pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 158

profetului Ioan, comparant subînţeles al poetului,– şi prin el (dece nu?) cu rezonanţele emoţionale ale compozitorului.

V. Visătorul

Sensul înălţător, *anagogic* al căutărilor transcendentale de sine liedul *Visătorul* îl revelează pe versurile poeziei cu acelaşi titlu Din ciclul *Poemele luminii* 1918:

Spânzurat de aer printre ramuri
se frământă în mătasa-i
un păianjen.
Raza lunii
1-a trezit din somn.
Ce se zbate? A visat că
raza lunii-i fir de-al lui şi
cearc-acuma să se urce
până-n ceruri, sus, pe-o rază.
Se tot zbate îndrăzneţul
şi s-azvârle.
Şi mi-e teamă
c-o să cadă – visătorul.

Asistăm la apoteoza luminii selenare. Tabloul sclipitoarelor timbralităţi oferit de orchestră pregăteşte ascultătorul la întâmpinarea unui eveniment de mare îndrăzneală. Acţiunea este ascunsă în alegoria unui păianjen suitor către ceruri în raza luminii lunii pe care a expropriat-o drept proprie scară de mătase. Recurenţa inversată şi luminată a derivatului axei



Ex.21 (p.55)

este pusă în slujba deschiderii sensului tăinuit al alegoriei: căutarea întâlnirii cu transcendentul divin.

Credem că este firească asocierea razei lunii ascendente până în ceruri cu epizodul biblic al scării lui Iacob şi semnificaţia acestuia. În *Întâia Carte a lui Moise* citim despre visul lui Iacob[47]: „Şi a avut un vis". Iată. o scară era sprijinită pe pământ, al cărei vârf atingea cerul;iar îngerii lui Dumnezeu se suiau şi se pogorau pe ea.13 Şi iată că Domnul stătea drept în vârful ei şi a zis: «Nu-ti fie teamă! Eu sunt Domnul, Dumnezeul lui Avraam, părintele tău…»"[48]

De la primele raze surprinse în strălucirea lor pictate, orchestra ne conduce până la metafora timbrală a orbitorului torent de lumină. Până la culminaţia liedului: *Se tot zbate îndrăzneţul*, se *aruncă, se aruncă*... Este momentul premonitiv de developare muzicală alegoriei fricii faţă de întâlnirea cu Dumnezeul. Compozitorul a substituit verbul *s-azvârle* cu cel de *s-aruncă* repetându-l. Importantă intervenţie poetico-muzicală. Pe lângă faptul că noua variantă – *a se arunca* – poartă potenţial şi sensul sintagmei zvârcolirii, câmpul gestico-spaţial creşte sensibil şi

---

47 A se vedea *Biblia*. Facerea (Întâia Carte a lui Moise, Cap.28/10-17) Editura Institutlui Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române București – 2001 p,51-52

48 În același loc întâlnim și nota explicativă asupra sensul alegoric al epizodului: „Acest episod, al visului lui lacob, sinteză a tradiţiilor iahvistă şi sacerdotală, îşi propune să ateste Betelul[= Casa lui Dumnezeu] ca topos sacru, punct de comunicare între pământ şi cer. În viziunea patristică, scara lui lacob este simbolul prezenţei proniatoare[=îngrijire necontenită purtată întregii Creaţii] a lui Dumnezeu în lume, El păstrându-Si, în acelaşi timp. transcendenţa, dar şi prefigurarea întrupării Fiului lui Dumnezeu, Care S'a pogorât prin „poarta cerului". Într'un colind românesc: „Pe o scară de argint/ Se pogoară Domnul Sfânt", scara fiind simbol al Maicii Domnului. In mistica răsăriteană (Sf. loan Scărarul), scara lui lacob este şi simbol al urcuşului duhovnicesc pe treptele sfintelor desăvârşiri, aşa cum poate fi contemplat în reprezentarea iconografică de pe biserica mânăstirii Suceviţa”.

motivează retroactiv prezenţa intervalelor mari în desfăşurarea săltăreaţă a soloului sopranei chiar de la începutul liedului (exemplul de mai sus şi în continuare):



Ex.22 (p.59)

Liedul intensifică organic în cadrul ciclului alegoria sfâşierii căutărilor transcendenţei prin personificarea ascensiunii anevoioase de la vis la frică, de la teamă la visare, către regnul ceresc al luminii.

VI. Cântecul obârşiei

În căutarea premonitivă a întoarcerii la obârşie peste care se reverberează glasul biblic *ţărână eşti şi în ţărână te vei fi*[49], întâlnim versurile din poemul *Cântecul obârşiei*:

La obârşie, la izvor
nici o apă nu se-ntoarce,
decât subt chip de nor.
La obârşie, la izvor
nici un drum nu se întoarce
decât în chip de dor.
O, drum şi ape, nor şi dor,
ce voi fi, când m-oi întoarce
la obârşie, la izvor?
Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?

[49] Biblia, Ed. cit. Facerea, 3/19, p. 25

Căutarea nostalgică a obârşiei de sexagenarul poet Blaga pe traiectoria metaforei despre apa care nu se mai poate întoarce la izvor decât transfigurându-se în nor este redată de compozitorul Viorel Munteanu printr-un doinit melancolic al dorului. Vocea sopranei redeschidă treptat, de la *apă* la *izvor*, de la *drum* la *dor* semnificaţia resignată a concluziei despre irepetabilitatea reajungerii la începuturi printr-o oscilare amarnică între nimbul şi himera întoarcerii.

Lirismul expresivităţii liniei melodice la solo sopran se plasticizează relaţional în dialog cu acompaniamentul diafan al orchestrei creând atmosfera intime a evocărilor nostalgice. Geneza melopeică a discursului evidenţiază ambele părți ale melogramei iniţiale. Compozitorul sugerează întoarcerea poetului la obârşie – Blaga, la izvor – Lucian:



Ex.23 (p. 63-64)

VII. Vreau să joc! (Din ciclul Poemele luminii 1918)

O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!
Să nu se simtă Dumnezeu
în mine
un rob întemniţa - încătuşat.
Pământule, dă-mi aripi:
săgeată vreau să fiu, să spintec
nemărginirea,
să nu mai văd în preajmă decât cer,
şi-a prins în valuri de lumină
să joc
ca să răsufle liber Dumnezeu în mine.

Întoarcerea finală evocă toposul alegoriei începutului vijelios al devenirii de sine. compozitorul optând pentru descătuşarea sufletului, pentru îndeplinirea căutărilor reîntinerindu-le perpetuu, dincolo de „curcubeul frumuseţii şi morţii”- vestit la începutul ciclului *Întoarceri la Blaga.*

Cine a ascultat apoteoza dansului din Finalul Simfoniei a VII-a de Beethoven, cine l-a văzut dansând pe Antony Quinn în rolul lui Zorba, ştie că *jocul* te eliberează, te apropie de divinitate, precum invers, divinitatea o apropie de tine. Ne aducem aminte de ideile estetice ale lui Schiller: „Raţiunea ne spune: frumosul nu trebuie să fie numai viaţă şi numai formă, ci formă vie, frumuseţe. Ca urmare, ea se pronunţă: cu frumuseţea, omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumuseţea (...) omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, şi numai atunci este om cu adevărat întreg, când se joacă.”[50]

Această eliberare cathartică stă la baza liedului ultim al ciclului.

Din mixajul sunetelor axei melogramei plin de inventivitate variaţională se construieşte discursul melodic sugerând căutare devenirii libere prin joc. Rubatoul doinit caracteristic pentru întreg ciclu trece aici într-un continuum sacadat de cvasi-giusto în alternanţa liberă a măsurilor de 3/8, 4/8, 5/8, 6/8 și 7/8 dezrobind intervalele încătuşate de sub rigoarea melogramei oferindu-le frâu liber în coregrafia imaginară a dansului eliberator:

---

[50] Fr.Schiller, *Scrisori privind educaţia estetică a omului*; în Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p.300



Ex.24 (p.86)

Repetarea identică a ultimelor 7 rânduri ale textului – *Pământule, dă-mi aripi:/săgeată vreau să fiu, să spintec / nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ şi-a prins în valuri de lumină/ să joc / ca să răsufle liber Dumnezeu în mine* – pregăteşte convingător coda, o susţinută metaforă triplă de text (chiuituri) melodie şi ritm de dans devenind încheierea nu numai a liedului, dar şi a întregului ciclu.

„Kientzy joue Țăranu” [51]

Cunoșteam, încă de la începutul analizei de față, simpatia deosebită a compozitorului Cornel Țăranu pentru timbralitatea instrumentelor de suflat. Am putea cita din cuprinzătorul său repertoriu componistic numeroase creații camerale sau simfonice și solistice destinate acestei familii de instrumente. Mai puțin eram edificat însă în privința argumentelor datorite cărora locul privilegiat în rândul instrumentelor aerofone îl ocupă tocmai saxofonul, cu feluritele sale variante. Această „lipsă de edificare” m-a îndemnat la investigare rolului timbralității saxofonului în creația maestrului. Încă ceva: de ce tocmai saxofonul cântă solo-ul în creațiile concertante ale maestrului?

Am aflat din start că o bună parte a pieselor concertante au caracter evocativ și omagial apelând la meditații, la asocieri de idei

---

[51] Date ale CD-ului:
KIENTZY joue ȚĂRANU
1 Diferencias Saxophone baryton & orchestre 15:01
2 Hommage à Bartók Saxophone sopranino & quintette à cordes 9:28
3 Semper idem Saxophone(s) soprano-alto & orchestre 17:01
4 Laudae Saxophone soprano & quatuor à cordes et piano 8'28
ORCHESTRA NAŢIONALĂ RADIO (Bucureşti)
Direction, Horia Andreescu : 1
ENSEMBLE ARS NOVA (Cluj)
Direction, Cornel Ţăranu : 2
ORCHESTRA DE CAMERĂ RADIO (Bucureşti)
Direction, Cristian Brâncuşi : 3
ENSEMBLE PENTRU LOC (Bucureşti)
Direction, Carmen Cârneci: 4
Realisation : Calin Ioachimescu / Daniel Kientzy
Tableaux : Wanda Mihuleac
NMCD 5135 ©Nova Musica, Paris 2017
NOVA MUSICA
9 Bld Mortter 75020, Paris
nova-musica @ w a n a d o o. f r

și sentimente acompaniatoare pentru înțelegerea hermeneutică a mesajului memorial transmis.

Bogăția informației timbrale cu implicații evocative ale saxofonului este întrebuințată de Cornel Țăranu cu o profundă reverență față de valorile proeminente și de creatorii lor pe plan național și universal deopotrivă.

Reținem totodată și cauzele subiective ale preferinței lui Cornel Țăranu în creațiile sale. Ele se datorează nemijlocit admirabilei interpretări de către saxofonistul Daniel Kientzy a mesajului muzicii contemporane.[52] „In genul simfonic, saxofonul este acceptat cu reticență, dar apreciat în muzica de avangardă contemporană, în acest sens un merit deosebit îl are saxofonistul francez Daniel Kientzy (n. 1952)" – scrie Valeriu Bărbuceanu.[53] Discografia dumnealui nominalizează o serie de albume CD consacrate promovării creațiilor contemporane românești.[54] Interpretarea creațiilor lui Țăranu se bazează în plus pe o simpatie cordială reciprocă, despre care maestrul mărturisește: „Colaborarea mea cu Daniel Kientzy a început cu *sempre ostinato* (1986) și a continuat de-a lungul anilor cu lucrări scrise pentru diverse formații: orchestră sau formații camerale, inclusiv cu elemente de muzică electronică (cf. CD *Kientzy interpretează Țăranu*...)… Nu este greu să măsurăm rolul și importanța colaborărilor mele cu

---

52 Kientzy, Le saxophon selon Berlioz. Label:Nova Musica – NMCD 5126. Format:CD, Album. Country:France. Released:2012. Genre:Electronic, Classical Style:Contemporary, Musique Concrè. In: https://www.discogs.com/Kientzy-Le-Saxophone-Selon-Berlioz/release/8179019, accesat 09 10 2017, 5:43.

53 Valeriu Bărbuceanu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura muzicală Grafoart București 2005 p.336.

54 Creațiile scrise pentru saxofon ale multora dintre compozitorii contemporani au fost interpretate cu multă dăruire și competență de Daniel Kientzy, a se vedea cuprinsul CD-urilor sale dedicate muzicii românești contemporane din care amintim spre exemplu: pe Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Diana Rotaru, Călin Ioachimescu, Bogdan Vodă, Horia Surianu și alții.

Daniel Kientzy și ponderea lor în activitatea mea creatoare, ca și numeroasele concerte pe care el le-a realizat cu ansamblul *Ars Nova* din Cluj, și încă numeroasele lucrări românești scrise pentru el. Pentru toate acestea, i se cuvine adânca noastră recunoștință."[55]

Audiind muzica scrisă de Țăranu pentru saxofon, credem că nu este nimic mai corespunzător pentru el decât o astfel de sonoritate multicoloră în omagierea unor valori de excepție din negura timpurilor! Tentația era pe cât de motivată, pe atât de captivantă. Cornel Țăranu a și profitat de ea la modul cel mai inspirat: a compus piese omagiale concertante pentru diferite tipuri de instrumente ale familiei saxofonului. Patru dintre ele au fost cuprinse și pe CD-ul *Kientzy joue Țăranu* care urmează să fie prezentate în rândurile de față:

– *Diferencias* (2010), pentru saxofonul bariton și orchestră
– *Omagiul lui Bartok* (1995), pentru saxofon sopranino și corzi
– *Semper idem* (2015), pentru saxofoane (sopran și alt) și orchestră
– *Laudae* (2006) pentru saxofon sopran, cvartet de coarde și pian

Discursul melodic al procesului evocativ-elogiativ în piesele concertante are o trăsătură improvizatorică, contribuind la revitalizarea generativă a portretului emoțional sau a episodului rememorat; totul pare a fi *in nascendi.* Totodată, melodiile populare instrumentale, în speță cele românești, datorită felului lor ornamental variat, au și ele un caracter subit al momentului.

Acest fel de tipuri, mai precis arhetipuri de melodii, reprezintă vectorul compozițiilor muzicale concertante pe care le discutăm. Ele consună cu sensibilizarea mimetică a etosul antic, pe care grecii, pentru caracterul lor procesual-generativ, le-au denumit

---

[55] Fragmente din Textul însoțitor al CD, *Kientzy joue Țăranu*, semnat de Cornel Țăranu; NMCD 5135 © Nova Musica Paris 2017 [Traducere: Pavel Pușcaș] A se vedea mai departe prescurtat: CDText Țăranu Fragmente…

melopee. Reproducem cugetările lui Platon despre caracterul generic-aplicativ al melopeilor: „La fel se petrece lucrul cu ceea ce numim noi ritm, care constă din grabă și zăbavă. El se naște din elemente diferite la început, dar care se armonizează ulterior. Acordul între toate acestea, cum făcea dincolo medicina, îl face aici muzica, insuflându-le atracția și unirea între ele. Căci ce este muzica? Nimic alta decât știința atracțiilor cu privire la armonie și ritm. Și dacă am căuta mai adânc în însăși *acțiunea de închegare armoniei și ritmului*, nu-i deloc greu să aflăm acolo fibrele iubirii, neputând fi acum vorba de cei doi Eros. Dar *când împrejurarea cere să ne folosim de armonie și ritm pentru a le aplica oamenilor, fie într-o creație muzicală (numită invenție muzicală sau melopee)*, fie în executarea corectă a unei melodii și cadențe create de alții – fapt denumit „educație muzicală.”[56] [evidențierile cu *italic* – Șt.A.] Concepția lui Aristotel este la fel, marcând chiar mai aplicativ rolul improvizat al melopeii.[57]

---

56 Platon*, Banchetul*; în Platon*, Dialoguri*, Editura pentru Literatură Universală, București, p.261-263).

57 Tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi. Numesc grai "împodobit" graiul cu ritm, armonie, cânt; și înțeleg prin "osebit după fiecare din părțile ei" că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie şi de muzică.

Cum imitația, care e tragedia, e săvârșita de oameni în acțiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic: urmează apoi cântul și graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitația. Prin "grai" înțeleg alcătuirea verbală a versurilor: prin "cânt", ceva a cărui înrâurire e toată exterioară (p.59-60).

Comentariu, D.M. Pippidi : 30 și urm. – Cele trei elemente aici înșirate: elementul scenic (ό τής όψεως χόσμος), cântul (μελοποιία) și graiul (λεξις) au în comun particularitatea de a fi "exterioare" tragediei, considerate ca spectacol. În opoziţie cu ele, alte trei elemente de care va fi vorba îndată: subiectul (μνθος), caracterele (ὔφη) şi judecata (διάνοα) pot fi socotite ca "interne": cu alte cuvinte, proprii tragediei ca operă de poezie. (p.133) În: Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv se comentarii de D.M.Pippidi, Editura Academiei, București, 1965.

În investigările de mai jos vom întrebuința și noi, în locul termenului de *melodie*, pe acel de *melopeea*. Astfel urmez și simbolica muzicii concertant-evocativă a compozitorului Țăranu, reliefând osmoza în mesajul pieselor între clasic (evocat) și modern (evocator).

Saxofonul, ca izvor de timbralitate înnoitoare, s-a născut dintr-o necesitate tehnică. A apărut în istoria orchestrației secolului XIX. „Creatorul lui Adolf Sax (al cărui nume îl și poartă) a fost preocupat de crearea unei familii de instrumente care, având o sonoritate cu o amplitudine dinamică mare și cu o coloristică corespunzătoare, ar putea corela, în cadrul fanfarelor și orchestrelor simfonice, timbrul firav al oboaielor și clarinetelor cu grupajul timbral plin și pătrunzător al cornilor și cornetelor franceze."[58]

Berlioz a caracterizat timbrul saxofonului, evidențiind diversitatea uimitoare a spectrul său coloristic: „Timbrul saxofonului are ceva obositor și dureros în registrul acut, în schimb, în registrul grav sunetele au o grandoare, pe care aș îndrăzni s-o numesc pontificală; în același timp, în comparație cu clarineții, acesta posedă capacitatea de a întări, sau, de a îndulci, înmuia sunetele pe care le produce, în special din zona gravă a ambitusului său creând efecte inedite, proprii saxofonului. Pentru lucrările cu caracter misterios sau cele solemne, consider că saxofonul este, dintre vocile grave, cea mai frumoasă pe care am întâlnit-o până azi. Se poate apropia uneori și de clarinetul bas sau/și chiar de orgă; este acela care ne poate semnaliza anumite ralentări care, în general, nu sunt necesare în afara cazurilor unor tempi rari, largi."[59]

---

[58] Siklós Albert, *Hangszerek, hangszínek*,[Instrumente, tikmbralități] Editura Dr. Vajna és Bokor könyvkiadók Budapest, 1941, pag. 133.

[59] *Grande Trattoto di instrumentazione e d'orchestrazione moderne* di Ettore Berlioz con Appendice di Ettore Panizza, G. Ricordi & C. 1912, Parte seconda pag.46.

Aprecierile lui Berlioz asupra calităților timbrale al saxofonului reflectă în bună măsură premisele acustic-estetice ale lui Cornel Țăranu în conceperea artei poetice ale muzicii sale concertante de tip liric și epic-dramatic în egală măsură.

*

Diferencias nu reprezintă doar o simplă realitate muzicală, este mai mult, o întâlnire între două perioade istoric-stilistice: barocul spaniol și cea contemporană europeană. Reproduce totodată o întâlnire între două genuri: polifonic și concertistic. Apare, în fine, ca o prezență vie o parafrază asupra creației lui Antonio de Cabezon pe paleta componistică a lui Cornel Țăranu.

Reprezentant de frunte al componisticii barocului spaniol, născut nevăzător, Antonio de Cabezon, clavecinist, organist și compozitor (1510?– 1566), recunoscut în Anglia ca interpret virtuoz la virginal, a compus piesele sale numite Tiento[60] în manieră imitativă cu evidente amprente ale ricercarului renascentist.[61]

„Invitatului polifonist" este primit de Țăranu pe paleta sa componistică cu eleganță și dragoste, și-își găsește locul rezervat în epoca noastră contemporană în cadrul modern al genului concertant.[62] Prezența lui se pare că inversează rolurile dialogului

---

[60] **tiento** (cuv. sp.), piesă de orgă* specifică artei spaniole (sec. 16-18), intermediară între preludiu (**2**) și ricercar*, considerată a fi una dintre formele premergătoare fugii*. **T.** au scris sp. Luis Milan (inițial pentru *vihuela**), Antonio de Cabezon, catalanul Joan B. Cabanilles și portughezul Correa de Arauxo.
In: DTM 482.

[61] Cf. *Riemann Musiklexikon* Personenteil A-K; B. Schott's Söhne Mainz, 1959, p.262.

[62] **concert** (it. *concerto* ‹ vb. *concertare,* „a fi împreună", „a fi de acord"; fr., engl. *concert;* germ. *Konzert*) **1.** Formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a unor lucrări muzicale, instrumentale sau vocale, fără participarea altor manifestări artistice. Pot fi executate atât lucrări special concepute pentru **c.** (muzică simfonică, de cameră* etc.) cât și lucrări de operă* sau de balet*, însă neînsoțite de joc scenic sau dans.

concertant: tutti-ul[63] de acompaniament obligat cedează locul personajului evocat (Tiento), iar saxofonul, solistul concertant, trece discret într-o postură de acompaniator, învăluind cu căldura și dragul unor crâmpei melopeice de sorginte populară românească pe „invitatul” muzicii spaniolă revenit din secolul al 17-lea.

Există în acest ospăț ceva nostim care te trimite, dincolo de renascentist și baroc, la ospitalitatea clasicismului vienez, aidoma unor momente exotice la Mozart în operele sale, ca *Răpirea…* sau în concertele lui ca acel pentru vioară în la major și în altele. Nu reprezintă însă o alteritate, ci doar trecutul nostru înnoit. Nu este „un exotic intrus” ci alter egoul nostru de altă dată. La Țăranu, locul exoticului preia arhetipul organic-autentic aparținând lumii europene de întotdeauna. Ca de obicei, și aici, în conversația muzicală cu invitatul care enumeră cunoștințele comune și pe cei apropiați, iese la iveală rudenia, gradul prim sau secund al acesteia

---

Forma actuală a **c.** a început să apară relativ târziu (sec. 17) înlocuind practicile din mediul particular de tip Collegium musicum* și generalizându-se abia în sec. 19 prin înființarea unor asociații permanente, societăți de concerte, filarmonici* și constituirea unor săli destinate execuțiilor muzicale. Concerte**.** publice au organizat, între primele, organismele cu caracter artistic dar și comercial: *Academy of Ancient Music* (1719), *Castle Concerts* (1724), *The King's Concerts* (1776) – toate la Londra, *Tonkünstler-Societät,* Viena (1771), *Société des enfants d'Apollon,* Paris (1784), *Berliner Singakademie,* Berlin (1791). Numai sfârșitul sec. 19 a fost acela care a precizat formele unitare de concert**:** recitalul*, concertul**.** de muzică de cameră,concrtul**.** Simfoniv, coral etc., până atunci majoritatea manifestărilor fiind marcate de intercalarea fragmentară a unor lucrări (dintr-o simfonie eliminându-se, de ex., o parte sau două)… In: DTM p.110 [Fragment]

[63] **tutti** (cuv. it. „toți”) **1.** Termen care indică totalitatea instrumentelor* dintr-o orchestră* sau a vocilor (**1-2**) dintr-un cor*, cântând împreună; contrar lui *solo** sau soliști*. **2.** Indicație utilizată pentru a desemna acele părți dintr-o lucrare instrumentală sau vocală în care cântă întreg ansamblul*, de obicei în urma unui fragment interpretat de soliști. În *concerto grosso** alternanța părților cântate de grupul soliștilor cu cele ale întregului ansamblu este marcată cu indicațiile *concertino** și, respectiv, **t.** sau *ripieno.* **3.** Expresia tutti este utilizată de dirijor în timpul repetițiilor, când, după studierea unor fragmente pe partide (**1**), cere reluarea cu întregul ansamblu. In: DTM p.504

– fapt ceea ce atribuie piesei *Diferencias* o plăcuta impresie în audierea sa. Autorul scrie: *Diferencias* (2010) este cel de-al treilea concert cu orchestră, după *Mirroirs* (1999) și *Sax-sympho* (Paris 2010). Saxofonul bariton dialoghează uneori cu fragmente-colaj din compozitorul baroc spaniol Antonio de Cabezon, de unde și titlul operei (publicată de editura Kreutzer...).[64]

În cadrul introducerii festive pompoase își face auzit vocea saxofonului solist, printr-un motiv recitativ cu o repetitivitate obstinată a intervalului prim *Re-Re* în registrul adânc al instrumentului, cvasi acceptând atmosfera măreață a evocărilor ce urmează. Caracterul riguros constant al motivului evocă stilul *grandilocuencia* al ritmurilor de dans spaniole



Diferencias, pag. 3

Apoi participă și el la dialogarea polifonică a nucleelor melopeice dispersate pe vocile structurii, finalizând structura temei întâi:

[64] CDText Țăranu Fragmente…

23

Fl. | Ob. | Cl. in B♭ | Fag. | Tpt. in C | Cor. in F | P-no. | Perc. | Sax. | Vln. I | Vln. II | Vla. | Vc. | Cb.

a 2.

f

arco

3

Diferencias, pag.4

Trecerea din blocul primei teme, Allegro Moderato, la nou segment Molto Rubato, pe care solistul Kientzy îl redă cu o deosebită autenticitate a doinitului, reprezintă grupajul motivic al temei a doua. Ne aflăm la sfârșitul expoziției unei forme de sonate care continuă apoi cu tratarea alternantă a motivelor tematice expuse.

Diferencias, pag.16, 17

Procesul discursului muzical, compus din nuclee discontinue ale unor melopee minuscule disociate, este întrerupt de două ori prin intercalarea a două parafraze – un Tiento și o combinație de Diferencias[65] + tiento – cu funcții de episoade rondo.

[65] ***diferencia*** (cuv. sp. [diferenθia] „variație"), denumire dată în sec. 16 (după L. de Narvaez) unui șir de variațiuni (**3**) pentru lută*, vihuela*, orgă* sau alte instrumente cu claviatură, compuse pe melodii de largă circulație (populare sau liturgice). Modele: lucrările lui Cabezón și Narvaez. In: DTM 140.

Prin ele, forma de sonată a genului *concerto* în care este compusă piesa își capătă conturul unui amplu rondo-sonată deosebit de prielnică pentru redarea confruntării epocilor *baroc – contemporan*. Sensibilizarea muzicală a mesajului evocativ-omagial apare printr-o contiguitate metonimică în juxtapunerea dialogantă a temelor. Grupajul prim al acestora – componentele tutti-ului *ripieno* – învăluie repetitiv lanțul melopeic *concertino* intonat de vocea solo a saxofonului. Spre exemplu, în măsurile 82-87 întâlnim o astfel de metonimie a conversației în fața următorului bloc al structurii cu indicația *Molto rubato* și cu menirea de a expune al doilea grup – tema a II-a – într-o postură privilegiată a saxofonului.

Apariția parafrazelor renascentist-baroce deja semnalate reprezintă referințe directe la creația lui Antonio de Cabezon, drept omagiu personalității sale onorate, precum se știe, cu epitetul „Bach cel spaniol”. Parafrazele stârnesc trăirea estetică a mirajului în receptarea înnoită ale unor frumuseți date uitării. Valoarea sublimă a texturii polifonice, interiorizarea înălțării sufletești, a sentimentului anagogic, precum Dante spunea, acordă celor două blocuri subsumate în structura piesei un plus de forțe artistice, o contribuție esențială la finalizarea mesajului maiestuos imaginativ și evocativ al compoziției.

Ele nu rămân corpuri străine în compoziție, dimpotrivă, sunt primite prin intimitatea unei bucurii ale plăcutelor întâlniri mult așteptate. Ființarea lor în contextul piesei este comentată într-un mod al lui „bine ați venit!” mai ales de către saxofonul-concertino cu un ton măgulitor, cu melopee înduioșătoare, spre exemplu cu ocazia apariției primului bloc – Tiento 1 – cu indicația *Andante con moto* (măsurile 177-197):

Diferencias pag. 33, 34

Privind retroactiv construirea formală a discursului muzical pus în slujba revitalizării valorilor barocului, observăm că partea antemergătoare a anexării se încheagă într-un bloc unit al temelor inițiale, iar episoadele parafrazelor, ridicându-se și ele, prin repetare, la rang tematic, vor reprezenta un nou bloc tematic, moment componistic prin care fazele structurării generative formei amintite între *sonată* și *rondo* se finalizează într-un *rondo-sonată bitematic*. Ceea ce rămână însă constant este *genul concerto*, cu menire evocativ-elogiativă.

Forma de rondo bitematic primește mai târziu în istoria stilurilor muzicale o misiune în plus, aceea de dramatizare a contrastelor tematice ceea ce devine dominantă, ca și în cazul de față.

În *Diferencias* al lui Cornel Țăranu, în partea finală, reapar grupajele tematice ale primei părți, antemergătoare anexelor, aducând cu sine conturul unei reprize inverse. Temele se expun într-un strâmt contact „corp la corp”, ne conduc prin variate indicații de tempo și caracter *Moderato, Andante rubato, Meno mosso* la temele celei dintâi *Allegro Moderato*, reamintind cu o nuanțată gradare „buna reușită a invitației în ospăț” a lui Antonio de Cabezon, marele maestru al barocului spaniol în plenitudinea sa somptuoasă:

Diferencias pag. 74, 75

După prezentarea celui de al doilea bloc „Cabezon” – Diferencias + Tiento 1 – se introduce repriza inversă. Între grupajele motivice ale temelor I. ;i II. autorul încorporează o cadență, am spune, „acustică boltită” pentru saxofon. Componentele sale, sunete armonice, urcând-coborând parcurg o

semisferă a spațiului sonor amintind reverberant atmosfera intonației cântatului la bucium[66]. Ca liant



pp. 70-71

între cele două teme cadența are o semnificație metaforic-simbolică. Ca metaforă ne apropie, prin analogie, de tradițiile străvechi populare pe care s-a construit componenta autohtonă a compoziției muzicale, iar ca simbol sugerează dorul, chemarea după meleaguri uitate ale trecutului muzical european, pentru reiterarea lor.

Prezența sa mijlocitoare motivează forma inversă a reprizei, acordând rolul de încheiere aceleiași prime teme care deschidea cartea sonoră a evenimentelor, justificând indubitabil prin perenitatea sa diriguitoare, de la început și până la sfârșit, oportunitatea binevenită a întâlnirilor de autentice valori ale diferitelor ținuturi și vremuri mai apropiate și mai îndepărtate.

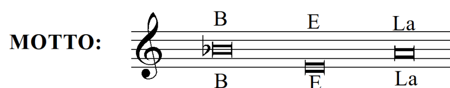
*

---

[66] Buciumul este un instrument de suflat natural. Sunetele pe care le scoate (seria de armonice* ale sunetului fundamental, între armonicele 3 și 16) diferă după lungimea și forma tubului sonor, după îndemânarea instrumentistului, dar și pe potriva melodiilor specifice, obișnuite în partea locului. Întrebuințat altădată și pentru semnalizări militare – bătrânele cronici pomenesc adesea de glasul buciumului**,** care dădea semn de război – actualmente este folosit aproape numai de păstori. Din el intonează felurite semnale (**2**), strâns legate de munca lor de toate zilele: *A oilor, Cînd vin oile la muls, La făcutul cașului, Când coboară oile de la munte* ș.a., dar și diferite „zicăli” în scop de divertisment. În ținuturile din partea de miazănoapte a țării, din **b.** se cântă și la înmormântare. V. *Alphorn.* In: DTM p.70.

Hommage à Bartók. Dintre muzicile omagiale ale lui Cornel Țăranu concepute pe traiectoria unor evocări particularizate, de la amintirea lui George Enescu până la Sigismund Toduță, ne mai vorbind de lumea literaților de la Mihail Eminescu, Lucian Blaga la Nichita Stănescu sau Tristan Tzara, un loc semnificativ îl ocupă compoziția sa *Remembering Bartók.* Autorul acorda o atenție aparte acestei piese, editând-o în repetate variante.[67] Cele mai reprezentative sunt edițiile *Remembering Bartók* I. și II interpretate de către Aurel Marc, oboist de marcă internațională, membru fondator al renumitului Ansamblu *Ars Nova* instituit și condus de măiestrul Țăranu. Amintim în aceeași ordine de importanţă *Hommage à Bartók*, interpretată de Daniel Kientzy, interpret excepțional la nivelul tuturor componentelor familiei saxofonului. CD-ul de față ne prezintă tocmai această variantă concepută pentru saxofon sopran și cvintet de coarde.

Ca moto al piesei figurează melograma BÉLA, (prenumele lui Bartók rezultată din transfigurarea muzicală a literelor, întrebuințând, la nevoie, ambele notații uzuale: (si *bemoll*) **b** – **e** (mi) – **la**(a)



Hommage à Bartók, motto

Nucleul sonor al motoului apare în mod generativ la construirea melosului pe pagina 3 a partiturii în geneza melopeilor într-un pasaj nonmensural cu indicația Andante:

[67] Documentația.

Hommage à Bartók pag. 3

Tetratonului melogramic BELA are, pe de o parte, rolul constructiv în formarea melosului evocativ prin intervenția sa generativă, pe de alta alternează cu completarea șirului variațional cu similitudinea intonației folclorice a grupajelor de variante compuse de autor.

Hommage à Bartók reprezintă o paradigmă evocativ-memorială a creațiilor instrumentale ale maestrului, evidențiindu-se ca una dintre cele mai semnificative compoziții omagiale ale genului prin melopeile sale înduioșătoare, pline de un liric doinit melancolic, cu un rubato deosebit de expresiv, chiar de la începutul compoziției:

Hommage à Bartók pag. 1

Melopeile, în desfășurarea lor ornamentată, alternează cu micro-grupaje jucăușe secvențate descendent, ca metafore la minut

ale unor rare clipe de zâmbet – moment aluziv la jocul vesel al perechilor – *Giucco delle coppie*, partea a II-a – din *Concerto pentru orchestră* de Bartók – ieșit din condeiul lui Cornel Țăranu:

Hommage à Bartók pag. 7

Finalul se inspiră din subsumarea celor două facturi emoționale care acompaniază întreg discursul muzical – doinitul nostalgic și clipele de zâmbet ludice – trecându-le treptat, prin ternari de sunete pocnitoare săltărețe într-un giusto vesel-elogiativ. Reținem că această tehnică deosebit de grăitoare și expresive va avea un rol hotărâtor și în Finalul compoziției *Laudae*, contribuind acolo la acordarea unui ton general-universal al amintirilor apreciative desfășurate generic-evolutiv pe de-a întregul piesei.

Hommage à Bartók pag. 11

În textul însoțitor al CD-ului, maestrul Țăranu mărturisește, printre altele, despre intențiile sale în întrebuințarea motoului: „Numele BELA servește ca o anagramă muzicală de 3 sunete, care sunt permutate, pentru a realiza un limbaj apropiat de muzica românească din Transilvania, atât de dragă lui Bartók.”[68]

Una dintre cele mai minunate valori ale tezaurului maramureșean (și nu numai) îndrăgită de Bartók o constituie *hora lungă*, deseori citată și parafrazată în compozițiile sale. În *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*, prima parte debutează cu o temă „Hora lungă” pe care muzicologul maghiar László Somfai o caracterizează astfel: „Cum ea prinde viață, la începutul lucrării, dintr-un singur sunet, cum se perindă în jurul unor note principale desemnate, se sfărâmă în micro ornamente și caută o cadență: ea ar putea să exemplifice descrierea bartoniană a structurii *horei lungi* maramureșene".[69]

Frumusețea expresivă a stilemelor *horei lungi*, descrise mai sus, le reîntâlnim de-a lungul discursului piesei *Hommage à Bartók* componistic și evocativ deopotrivă.

*

Semper idem (2015) pentru saxofoane și orchestră este, de asemenea, o lucrare concertantă cu o pronunțată intenție de dialogare. Dialoghează solistul, întrebuințând alternativ sopranul și altul din familia saxofoanelor, printr-o conversație continuă, uneori la distanță, alteori contiguu menită să plasticizeze cât mai nuanțat timbralitatea discursului melodic. Contactul discursiv și permanent al solistului cu ansamblul realizează o dialogare concertantă care, depășind simplul stadiu al unui acompaniament *secco*, participă ca

---

[68] CDText Țăranu Fragmente…

[69] Citează: Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Eikon, Cluj-Napoca 2003, p.199.

partener egal la expunerea, dezvoltarea și finalizarea mesajului programatic „semper idem”– mereu același. Programul însă, precum rezultă din bogăția de idei și sentimente metaforizate și transmise atât de expresiv pe tot parcursul piesei, întrece cu mult sensul comentat cu humor al maestrului cu ocazia premierii din Cluj, cum că titlul mărturisește doar de identitatea permanentă a solistului și a genului preferat maestrului. Desigur, dacă ne referim la conținutul CD-ului pe care îl comentăm, afirmația este la locul ei într-un sens minuscul: maestrul chiar dedică lucrarea solistului Daniel Kientzy, omniprezent în cele patru creații, iar piesa în cauză reprezintă și ea o componentă a șirului pieselor concertante de aici. Perspectivele asociative ale mesajului compoziției depășesc însă cu mult semnificația imediată al lui *mereu* și al lui *același*. Transmiterea și înțelegerea sensului plurivaloric al conținutului de idei și sentimente este, pe de o parte, în dependență cu stilemele *tehnicii perforate*[70] și cu acompaniament obligat[71]. Pe de altă parte,

---

[70] Tehnica perforată (durchbrochene Arbeit)[70] reprezintă, o stileme compozițională care fracționează motivele melodiei continue pe mai multe instrumente, respectiv pe mai multe voci. Este o sinteză a gândirii homo- și polifonă Apariția lui se leagă organic cu *acompaniamentul obligat* împreună cu care constituie elementul esențial al orchestrației clasicismului vienez. In: Riemann Musiklexikon Sachteil, B. Schott’s Söhne Maiz 1967, p.246

[71] Acompaniamentul obligat (Obligates Akkompagnement) este elaborat de compozitor și a devenit caracteristic în structura creațiilor instrumentale ale clasicismului vienez. A apărut și s- dezvoltat a sfârșitul epocii *basso continuo,* în perioada în care au început ca să elaboreze știmele acompaniatoare.
Astfel a contribuit la compunerea într-un mod mai bogat a vocilor din registrul mediu și a dizolvat separarea riguroasă a vocilor melodiei și ale celor de acompaniament: fiecare voce și fiecare fragment al expunerii acestora a devenit parte obligatorie a structurii muzicale, respectiv componenta tematică necondiționată a acesteia (și în sensul tehnicii perforate) A apărut definitiv în jurul anilor 1780 (în cvartetele lui Haydn și Mozart) și a rămas drept criteriu compozițional în secolul XIX, până când tendințele muzicii noi moderne nu au pus sub semnul întrebării semnificația și existența conceptului de acompaniament promovând echivalența deplină a structurării tuturor vocilor și compartimentelor. In: Riemann Op. Cit. p.645

cu stilul horit în grumaz, ornamentele sughițate, *cvasi-hoquetus*[72] ale acestuia. Printr-o tehnică de trecere subită în sfera armonicelor[73] ne aduc aminte și cântatul la bucium. Ne cuprinde duioșia cântecului lung maramureșean cu echivalențele sale intonaționale populare, jodlerul[74] din Austria, Germania și Elveția.

Pe piedestalul acestor evocări structurează Cornel Țăranu piesa într-o amplă formă de sonată.

---

[72] **hoquetus ([h]ochetus; [h]oketus)** (cuv. latinizat din fr. veche: hoquet sau hocquet „sughiț" ‹ probabil din arab. al-qat; germ. Hoket; engl. hocket; it. ochetto) **1.** Tehnică de compoziție cultivată cu precădere în Franța, Italia și Anglia în perioda polifoniei* vocale a ev. med. timpuriu, constând în decuparea unei linii melodice în segmente scurte (decupare denumită în epocă truncatio vocis) și repartizarea acestora la două voci (**2**). **2.** Vocile angrenate în **h.** pot coexista cu una-două voci independente, plasate deasupra sau dedesubtul lor (v. exemplele, preluate din Enciclopedia Fasquelle). Primele lucrări elaborate în **h.** sunt clausulae(**2**)-le la două voci și organum*-urile la trei voci ale compozitorilor școlii de la Notre-Dame (sec. 12-13; v. Ars Antiqua). Tehnica **h.** se consolidează și generalizează în sec. 13-14, când este preluată în motete* – în special în secțiunile mai tensionate ale acestora (Ph. de Vitry, G. de Machaut) – și apoi în muzica instr. Începând din veacul al 15-lea, **h.** cedează în favoarea unor modalități componistice mai complexe. **2.** Specie muzicală care utilizează intensiv sau exclusiv tehnica **h.** **(1),** specie tipică pentru sec. 13; în: DTM p. 230

[73] überblasen ottavizzare, quinteggiare: Overblowing (engl.); Überblasen (grem.) reprezintă modul de intonare a sunetului la instrumente de suflat realizat printr-o comprimare mai gradată a aerului sau cu o strângere mai încordată a buzelor. In: Riemann Op. Cit. p.1005

La instrumente de suflat se obțin sunete asemănătoare flageoletului, prin sporirea presiunii în coloana de aer, ca urmare a unui suflu sporit (germ. Überblasen); sunt sunetele armonice, care în locul sunetului fundamental, rezultă din vibrarea numai a unei jumătăți a coloanei de aer (octava) sau a unei treimi a acesteia (duodecima*). Fl. obține, de ex., mai multe dintre armonicele superioare, în timp ce cl. pe cele de cvintă (duodecimă). V. Blasquinte. Sin.: alliquote (1). 2. Flaut drept*. 3. Mic registru (II, 1) de orgă* (2' și 1').(G.M.; D.P.)In: *Dicționar de termei muzicali*, Editura științifică și enciclopedică București 1984, p. 183

[74] JODEL s. n. fel de a cânta specific muntenilor din Tirol, constând într-o vocalizare care trece fără tranziție de la vocea normală la falset, [pron. iodler. I cf. fr. jodler, germ. jodeln].JODLER s. n. invar, cântec popular al locuitorilor din Alpi, în special al tirolezilor, [pron. iodler. I < germ., fr., engl. jodler < germ. jodeln — a cînta jodel] În: Florin Marcu – Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei București 1978, 606

SEMPER IDEM
pour SAX et Orchestre
CORNEL ȚĂRANU (2015)

Semper idem.
Măsurile incipiente ale grupajului primei teme, pag. 1

Nucleele ciorchinelor primei teme, melopei încărcate cu un dramatism crescând, sunt confruntate atenuant cu motivele mozaicate ale temei a doua, în episodul *Lento* reușind să echilibreze climatul afectiv al expoziției și totodată să provoace la aventură blocurile motivice în centrul de travaliu al sonatei.

Intrările și reintrările temelor reprezintă momente esențializate ale procesului discursiv. De pildă, prima apariție a celei de a doua teme este precedată de tremolo-ul percuțiilor

Semper idem. Introducere grupajului motivic al celei de a doua teme, epizodul Lento pag, 13-14

În repriza inversă, re-expunerea ambelor teme sunt introduse de câte o cadență mică a solistului.

Grupajul temei II.:

Semper idem. Cadența mică pregătitoare a reprizei inverse și intrarea grupajului temei a doua, pag. 50-51

Grupajul Temei I.:

Semper idem. Cvasi cadență minusculă introductivă a reapariției primei teme din urmă pag. 62-63

Dacă luăm în considerare omniprezența acordurilor sacadate care întretaie în felii melopeice continuumul discursului melodic, observăm că plutește asupra mesajului liric-dramatic inițial o metasemnificație, o plusvaloare a unui memento amenințător întruchipat în metafore biciuitoare repetitive. Autorul îmbogățește sensul tehnicii perforate. Compunerea fragmentată și disociată a nucleelor motivice pe mai multe voci urmează să mai fie și „perforate” cu verticalitatea tăioasă a acordurilor menționate. Am ajuns la înțelegerea sensului profund al alegoriei „semper idem”. În adevăr, sensul dezvăluit este sisific.[75] Amintește de Sisif, eroul mitologiei antice grecești, dar este mai mult decât „simbolul zadarnicei înverșunări a omului împotriva propriului destin.”[76]. Nu un Sisif al zădărniciei tragice, ci unul transfigurat, în imperativul veghii, în nevoia permanentizării atenției la memento, la obligativitatea consimțită a serviciului și ofrandei. Din culisele absurdului zadarnic iese la iveală evidența posibilului.

Evidența unui posibil năzuit al eternității. Iată, ocrotirea dorului infinit ascuns în culisele tainice ale mesajului *Semper Idem*. Mahler a exprimat și el nostalgia umană după eternitate: „Dar toată dorința este veșnicia /Veșnicia profundă și adâncă”[77] Poetul maghiar Babits Mihály, în poemul său *Întrebare de seară*, cugetând asupra menirii frumuseților lumii „rolul de ziler” al Soarelui, îl

---

[75] Mitul lui Sisif: :…„Deși a triumfat de două ori asupra morții, în cele din urmă Sisif n-a mai putut împiedica soarta: a murit și el, bătrân, slăbit de ani și incapabil să mai opună rezistență Morții, căreia, vlăguit, i-a cedat, în Hades a primit o pedeapsă devenită proverbială: doar cu ajutorul mâinilor și picioarelor trebuia să împingă un bolovan până în vârful unui munte; dar, de fiecare dată când mai avea puțin până în vârf, pietroiul îi scăpa, rostogolindu-se la vale și obligându-l să ia de la capăt veșnica trudă, simbol al zadarnicei înverșunări a omului împotriva propriului destin.” Fragment. În: Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Polirom, Iași, 2003, p. 774.

[76] Idem, în continuare, p. 774.

[77] Ultimele fraze ale solului altistei din partea a IV-a a *Simfoniei a III-a* de Gustav Mahler:„ Doch alle Lust will Ewigkeit / Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

definește prin metafora *piatra arzând sisifică.* O splendidă transcendere mitic-poetică a eternității lumii în alternanța fără sfârșit a zilelor cu nopțile.

Întorcându-ne din călătoriile nostalgice ale legendelor arhetipale care inițiază jelania doinită a năzuinței, *Immer semper* al lui Corel Țăranu ne îndeamnă la reamintirea gândirii lui Parmenide din antichitatea grecească prin care putem dezvălui ființarea tainică a motoul străvechi de *mereu același*. Aflăm că taina se ascunde între două ipostaze ale unui și aceluiași gând sau sentiment în geneza sa: ca identitate și diversitate. Eleații ne atenționau deja de permanenta lor intrepătrundere, de la repetitivitate la multiplicitate. Miza a constat în căutarea armoniei, a *müsziké* pe care a rememorat-o și Goethe *despre sunete ca diversitate și armonia ca unitate*. În aforismul său de neuitat despre Orfeu cântând, scrie:„ Să ne gândim la Orfeu, care, atunci când i s-a arătat un imens loc pustiu pentru a clădi pe el, s-a așezat cuminte în partea cea mai potrivită și, prin sunetele însuflețitoare ale lirei sale, a ridicat în jurul său o piață spațioasă. Înduioșate de sunetele când puternice și poruncitoare, când dulci și ademenitoare, blocurile de piatră se smulseră din stâncile uriașe, luând, în vreme ce dansau însuflețite, forme artistic-meșteșugite, pentru a se orândui apoi în straturi ritmice și ziduri de toată frumusețea. Și tot astfel se alăturară uliță cu uliță, stradă după stradă. Nici zidurile de apărare nu lipsiră. Sunetele se pierd, dar armonia rămâne.”[78]

Semper idem reprezintă, de asemenea, dar de pe piedestalul climatului afectiv contemporan, o reușită a împăcării contrariilor lui unu în diversitate care, supralicitând-o, i-a păstrat identitatea prin repetitivitate.

---

[78] Goethe, J.W., *Maxime şi reflecţii*, Bucureşti, 1972, pp. 205-207.

„*Semper idem* (2015) pentru saxofoane (soprano și alto) și orchestră, dezvoltă o amplă formă de sonată, în care instrumentele soliste dialoghează, uneori într-o manieră cantabilă, alteori cu *gesturi incisive*, cu o orchestră de dimensiune medie. Scurta cadență face apel și la vocea solistului ce se adaugă jocului său instrumental. O repriză inversă se va încheia cu tema principală, având ca suport bicordia inițială și sunete de tobă lovită cu un maracas. Este deja a patra lucrare concertantă."[79]

*

Piesa intitulată *Laudae* de Cornel Țăranu este compusă pentru saxofon sopran, cvartet de coarde și pian. În structurarea sa melopeică, decupează din universul sonor porțiuni mozaicate menite să dea glas evocator unui lirism nostalgic care amintește. Melopeile, gata pentru aventura înaintării, își cuceresc punct cu punct micile porțiuni spațio-temporale, oferind rând pe rând esențe punctiforme variantelor cuprinse în ele. Unele dintre acestea se opresc instantaneu și, repetându-se, evidențiază în mod privilegiat climatul afectiv al mesajului-laude mascat în alegoriile secvenţate ale piesei.

Vectorul înaintării componentelor mozaicului alegoric se dublează aparent într-un du-te-vino în audiție: sensul inițial al actului demiurgic va fi conceput ca rezultantă anticipată ale figurilor melopeice *pars pro toto* care, urmărindu-i, continuă practic finalizarea lor.

Autorul, nedivulgând nimic altceva asupra mesajului decât tainicul titlu *Laudae* care stă în fața compoziției, lasă destăinuirea ei la discreția hermeneutică a auditorilor. Astfel, „această interioritate lipsită de obiect în ceea ce privește conţinutul și modul de

---

[79] CDText Țăranu Fragmente.

expresie”, precum Hegel spunea[80], se va încărca de către auditori cu idei și sentimente asociate din reprezentările lor pe axa paradigmatică a structurii formei interne, asocieri programatice aposteriori pentru dezlegarea enigmei. Cu alte cuvinte, curiozitatea pentru dezlegarea enigmei îl va conduce la concretizarea cu amintiri, imagini și sentimente a prezumpției că asistă la o laudă sobră despre un măreț sau o măreție imaginară evocată din negura timpurilor uitate.

Din paravanul sonor al norilor de tifon iese la suprafață din când în când partea de ansamblu-tutti acompaniator – pianul și cvartetul de coarde – și-și abrogă dreptul la o conversație cu saxofonul solist, lărgind monologul lui liric la o dialogare dramatizantă.

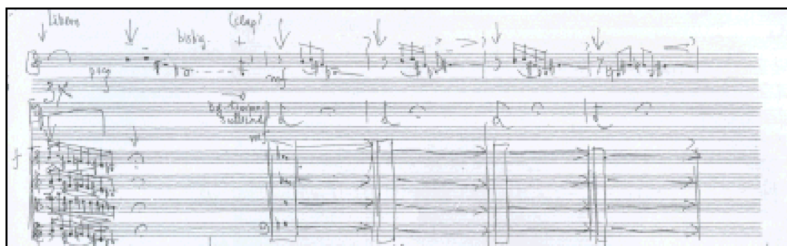
Lansarea discursului melodic este preîntâmpinat printr-un subit și hotărât pasaj-signal descendent în acompaniament, enumerând sunetele componente ale melopeii principale. Înaintea expunerii sale, sunetele componente se disociază în compartimentul solistic. Din independența lor relativă se desprind sunetele-pilon – si-do fa#, si*b* – ale expresiei și, tatonând granițele câmpului sonor, oferă teren de manifestare mesajului preconizat. Saxofonul trece apoi la expunerea treptată a nucleelor melopeii principale, generatoare a șirului de variațiuni minuscule viitoare ale unor comparații a semnificației inițiale.

---

[80]…„tonurile răsună numai în străfundul sufletului, a cărui subiectivitate ideală este cuprinsă și pusă in mișcare.
Această interioritate lipsită de obiect în ceea ce privește conținutul și modul de expresie constituie natura formală a muzicii. Fără îndoială, are și ea un conținut, dar nu în sensul artelor plastice și nici în acela al poeziei, căci ceea ce-i lipsește este tocmai concretizarea ei în exterior in figuri obiective, fie în formele unor fenomene exterioare, reale, fie în obiectivitatea proprie reprezentărilor și concepțiilor spirituale.” În: Hegel, Prelegeri de estetică, vol. II., Editura Academiei, București, 1966, pag 288.

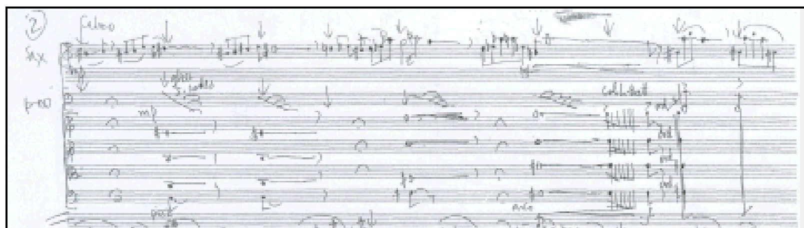
În geneza și desfășurarea șirului de comparații melopeice se conturează voalat – de la asemănare la deosebire – conceperea tematică a discursului în grupaje mici, sugerând cvasi-expoziția – temele I. și II., mai apoi, precum declară autorul, „schița unei eventuale formă de sonată”,[81], să adaugăm, cu repriza inversă.

După introducerea-signal în postura unui cap de cometă urmează prezentarea cozii cometei, șirul unor mini grupaje melopeice succesive care prin repetitivitatea lor încarcă spațiul destinat primului segment al temei I.:



Laudae pag.1 rândul 1

Continuitatea lor este întreruptă de episodul *Calmo* care, fără pretenția de a concura cu antecedentele sub forma temei secunde, îmbogățește cu alte nuanțe mai gingașe, figurate, lanțul evenimentelor.



Laudae pag.2 rândul 1

[81] Țăranu CD text.

Abia în pagina 3 a partiturii, cu indicația *Molto Andante*, putem semnala apariția temei a doua. În păstrarea fidelității rudeniei cu structura primului grupaj tematic, ea reprezintă oglinda recurentă a componentelor ascendente-descendente (*Hypotyposis*[82]) a primei teme așezate pe o traiectorie boltită culminând la vârf prin fermata sunetului ei superior:



Laudae pag. 3. Rândul 3.

Urmează apoi, în ipostaza travaliului alungit, enumerarea miniaturilor melopeice menite să îndrumă auditorul la amintirile sale legate de muzica noastră populară ca izvoare ale compozitiei.

---

82 Figură retorică barocă „**Hypotyposis:** în limba greacă = zugrăvire, plasticizare, înfățișare, prezentare. Burmeister denumește cu acest termen plasticizarea muzicală în creații vocale a textului, practicată începând cu sec.16.,- prin care "se vede animat ceea ce este ascuns în text" arată el. Termenul în sens aplicativ este întrebuințat de Burmeister prima dată cu ocazia prezentării (adică descrierii) retorice a **Erotematei** lui L.Lossius, în 1544.[82] Tot Burmeiter afirmă că "hypotyposis este cel mai des întrebuințat element decorativ la cei mai de seamă maeștri." În conformitate cu aceste definiri hypotyposis reprezintă o noțiune de sistematizare care cuprinde o serie de procedee menite să plasticizeze și să demonstreze conținutul rațional și emoțional al cuvintelor potrivit sensului figurilor retorice din **musica poetica**. Esența hypotyposis-ului constă în concepția după care componentele expresive ale muzicii - mișcarea, registrul, procesul modulatorii etc. - sunt plăsmuite în mod analog cu conținutul textului - de Ex. bucuria, durerea, suspinul, tăcerea la cuvintele apă, șarpe, tobe, trompete. "Bucuria plină trebuie redată cu bucurie, tristețea, în mod trist, sprintenul, în mod sprinten, încetul, în mod încet"- arată Chr.Bernhardt. În: *Riemann Sachteil*, 1967, p.386.

Episoadele caracteristice ale piesei, popasurile *Libero*, se intercalează, mai ales în cursul părții de tratare, în cursivitatea comparată a nucleelor de melopei și, oprindu-le instantaneu, reflectă naturalețea generică a șirului *non finito* de comparații între ele. Comparațiile nu pot fi asemuite însă cu structura pasacaliei sau ciaconei baroce, nici cu laudes-ul imnic al oficiilor gregoriene, fiind mai mult în rudenie cu epicul narativ al unor cântece legendare, de vitejie al trecutului istoric, în balade populare românești „gen epic literar-muzical, de mari dimensiuni, avându-și originea într-un trecut îndepărtat."[83] Sunt ecouri răsunătoare ale muzicii populare românești, izvor nesecat din care compozitorul și-a sustras seva inspirației.

Autorul scrie: „*Laudae* (2006), în care saxofonul sopran are un rol preponderent, conține și suportul corzilor, de tip *ison*, sunete-pedală specifice muzicii românești, dar fără a avea aici veleități tematice. Scriitura de tip *libero*, fără măsură, conține astfel momente repetitive, aleatorii, dar și o tipologie bitematică, aluzie la schița unei eventuale formă de sonată."[84] Rolul preponderent al saxofonului sopran constă în primul rând din evocare intonațiilor populare românești, sunetele fundamentale de reper ale discursului melodic din *Laudae* amintesc de signalele buciumului, iar melopeile sale evocă mirajul liric al doinitului în intonația horelor lungi maramureșene.

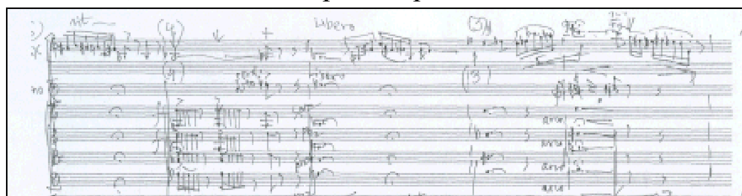
Acest tezaur minunat al folclorului românesc l-a inspirat, printre alții, pe György Ligeti în partea I. a *Sonatei sale pentru violă solo.* „Partea I, *Hora lungă* – scria în prezentarea piesei – evocă spiritul muzicii populare românești, care, împreună cu muzica populară maghiară și țigănească mi-a făcut o profundă

[83] *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1984, p.50.
[84] Țăranu, CD text.

impresie în copilăria mea, în Ardeal. Nu am compus însă muzică populară și nu am folosit nici citate de muzică populară; muzica aceasta apare mai mult ca o referință. Hora lungă înseamnă după litere dans încet; în tradiția românească însă (în zona cea mai nordică a țării, în Maramureș și în lanțul Carpaților) nu semnifică dans, ci cântece populare nostalgice și melancolice cântate cu ornamentică bogată. Arată o asemănare remarcabilă cu „cante jondo” andaluzian și muzicile populare din Radjastan. Este greu de decis că toate acestea sunt în legătură cu migrarea țiganilor sau că este vorba mai de grabă de o melodică tradițională diatonică comună a indoeuropenilor. Partea trebuie cântată pe coarda Do, în ea întrebuințez intervale naturale (terța mare curată, septima mică curată, până și pe cel de-al unsprezecelea sunet armonic).”[85]

La fel, și în piesa Laudae își face simțită prezența intonației înduioșătoare, nostalgice și melancolice a cântecelor populare cântate cu ornamentică bogată, aducând atmosfera unor hore lungi maramureșene, , fără a se recurge la imitații concrete.

În primul *Libero* de pe pag. 6 reapar conturile grupajului tematic II., semnalând începutul reprizei inverse,

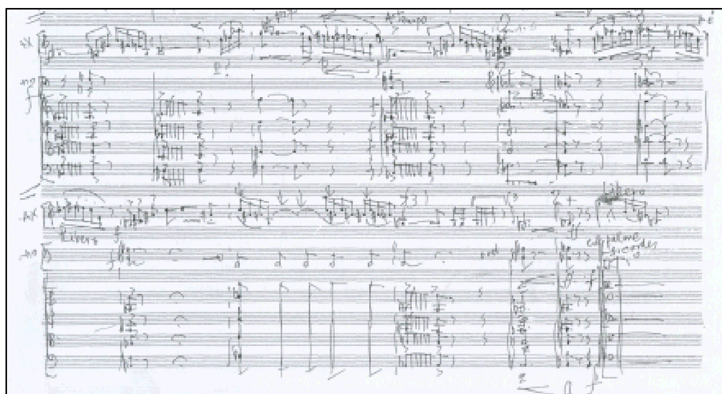


Laudae pag. 6. rândul

Tema II. va conduce direct la re-expunerea primei teme:

---

85 Ligeti György *Válogatott írásai*,(Scrieri alese) Ed. Rózsavölgy és Társa Budapest, 2010, 444 În original: a sevedea textul însoțitor în limba germană compus în martie 1994 pentru premiera absolută a piesei la 23 aprilie 1994 Gütersloh. Prima apariție în *Caietul de program* al festivalului „Gütersloh '94: Musikfest György Ligeti" pp., 20-23. iar apoi în *Gesammelte Schriften* II, 2007, p. 308-310.



Laudae pag. 6. rândurile 2-3

iar repetarea obsedant-vertiginoasă a capului temei va servi într-un giusto final la încheierea compoziției:



Laudae pag. 7. rândurile 1-2

Traiectoria sonoră nonmensurală a discursului rămâne constant pe toata durata piesei, susținând intonația laudativă a mesajului într-un mod când mai liric când mai descriptiv. În final, devine chiar dramatic. Grupajul motivic al primei teme în cvasi-repriză își ia avânt triumfal, acordând metaforic onoruri și prețuire

conținutului alegoric al compoziției care ocupã astfel locul binemeritat de încheiere a tetralogiei imprimate pe CD-ul cu emblemă, *Kientzy joue Țăranu.*

*

Concerti grossi de altă dată sunt aduși la zi de către Cornel Țăranu, și, în compania lui Daniel Kientzy, creează, în sensul cel mai nobil al cuvântului, găselnițe componistice pentru sensibilizarea estetică a mesajului pieselor sale. Structura concertoului apare la el ca adecvată premisă în transformarea genuină a mesajului liric-doinit într-un dramatic-epic. Monologul inițial al expunerii solistice trece în dialoguri variate ale solistului cu ansamblul. Genul sonatelor solo cedează locul concertelor grossi. Maestrul Țăranu își îmbogățește sensul jeluirii singuratice cu noi trăsături emoționale ale evocării descriptive și elogierii dramatice printr-un responsorial concertant de la solist la ansamblu și invers. Drumul parcurs poate fi urmărit edificator în evoluția genuină a compoziției omagiale *Bartók*. Prima variantă reprezintă genul solo instrumental cu un pronunțat caracter liric interiorizat, compus pentru oboi, în care acompaniamentul pian apare doar cu rol de *ad libitum*. Varianta de față concepută concertistic pentru saxofon și acompaniament – cvintet de coarde – devine descriptiv-evocativ cu accente dramatice de omagiere.

La finalizarea acestei metamorfoze în genuri diferite ale mesajului a contribuit expresiv și deosebit de pasional mirajul paletei multicolore a timbralității saxofonului pe care compozitorul Țăranu a utilizat-o cu excepționale efecte și pe care a reușit să o pună în practică prin splendida sa execuție interpretul Kientzy.

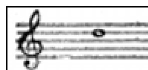
Genul, ca și de această dată, a reprezentat pe tot parcursul istoriei stilurilor muzicale leagănul formei generate. Însă forma de-a gata transcende imanența genului care a generat-o, năzărind perspectivele unor mesaje noi pe orizont, conturându-se promițător în noi compoziții viitoare.

Ca „drojdie” a efervescenței acestor creații concertante rolul inovator l-a jucat, înainte de toate, expresivitatea specifică a saxofonului. Despre aprecierea timbralității sale am citat la începutul analizei noastre din *Tratatul de orchestrație* al lui Berlioz.[86] Redăm în final caracterizările despre aceeași coloristică elaborate de Casella și Mortari:

„Saxofonul are un sunet pătrunzător, puțin voalat, și o ușoară tentă de senzualitate ce îl apropie de timbrul insinuant al primei coarde a violoncelului. Sonoritatea instrumentului este deosebit de intensă in *forte,* ajungând la o putere care îi permite să echilibreze sonoritatea cornului, iar în *piano* creează o impresie de langoare maladivă. (…) Registrul grav este cel mai sonor; este intens, deschis, bogat și cu un sunet natural, adică necorectat prin nici un artificiu de emisiune. Nota



este întrucâtva afonă. De la



în sus sunetul devine mai catifelat, mai intim, aproape înăbușit. Pe măsura ce urcăm în registrul acut, sunetul devine tot mai mic, își pierde consistența și-și schimbă timbrul. Totuși recentelor perfecționări mecanice concepute de constructorul francez Henri Selmer, registru acut a câștigat mult în ceea ce privește omogenitatea sunetului.

Sunetul saxofonului are tendința să devină aspru, metalic, nazal, iar intonația nu este totdeauna sigură; de aceea, cu toate că emisiunea sunetului la acest instrument este relativ ușoară, saxofonistul trebuie să facă eforturi speciale pentru a obține un timbru frumos și dulce.

---

[86] A se vedea pg.… ale textului de față.

În orchestră se folosesc în mod obișnuit saxofoanele soprano, alto și tenor (Ravel utilizează în *Bolero* și saxofonul sopranino).”[87]

Confruntând aprecierile celor două tratate, Hector Berlioz și Casella-Mortari[88], aflate la o distanță de un secol, constatăm că forța novatoare a saxofonului, deși cu rare prezențe, mai ales în muzica simfonică, sau tocmai din cauza acestor prezențe rare, și-a păstrat prospețimea și îndemnul la formarea adecvată a mesajului nou adresat lumii contemporane de pe orizonturile climatului afectiv în cavalcada multicoloră a saxofonului.

Piesele cuprinse pe CD sunt mărturie a stăpânirii creatoare a timbralității saxofonului de către compozitorul Țăranu, chiar peste prevederile observațiilor citate mai sus. Spre exemplu, în folosirea altor variante de saxofon față de cele amintite: sopranino în *Hommage à Bartó*k, bariton în *Diferencias,* nemai vorbind de utilizările ingenioase ale unor tehnici ca *staccato, bisbigliando (șoptind), „multi” (*flageolet*)* mormorando *(*murmurând*), slap (*lovire*),* alternarea variantelor de saxofoane în funcție de registre sau de diferite cerințe timbrale, și multe altele.

Regia discografică a CD-ului nu respectă ordinea cronologică a pieselor: *Hommage à Bartó*k (1995), pentru saxofon sopranino și corzi; *Laudae* (2006)pentru saxofon sopran, cvartet de coarede și pian), *Diferencias* pentru saxofonul bariton și orchestră; *Semper idem* (2015), pentru saxofoane (sopran și alt) și orchestră.

---

[87] Alfredo Caselle – Virgilio Mortari, *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura muzicală București, 1965, p. 147-148.

[88] Anii lor de apariție: la Hector Berlioz, Traîté d'instrumentation et d'orchestration modèrnes, apărut la Paris, în *1844*. La Alfredo Caselle – Virgilio Mortari, *La tecnica dell' oechestra contemporanea*, 1950.

Ordinea pe CD asigură din punct de vedere al proporțiilor o echilibrare a duratelor: o parte mai lungă este urmată de alta mai scurtă[89]. Creează apoi o dublă paralelă, învăluitoare, aidoma poziționării clasice a cornilor în orchestra simfonică1 - 3; 2 – 4: *Diferencias* (2010), *Hommage à Bartók* (1995), *Semper Idem* (2015), *Laudae* (2006).

Există ceva simbolic impresionant în această reașezare: o stăruință liber consimțită în „aducerea acasă” a mesajelor concertante evocative și/sau elogiative din câte o călătorie aventuroasă întreprinsă în ținuturile istoriei universale poposind vremelnic prin meleagurile creațiilor *Diferencias* și *Semper Idem* ca apoi, „ajungând acasă”, în *Hommage à Bartók* și *Laudae*, să confirme, învăluit fiind de intimitatea liniștitoare a ethosului autohton arhetipal, justețea și îndreptățirea dialogurilor cu alter egoul nostru din trecutul apropiat și îndepărtat deopotrivă.

Cluj, 13 septembrie 2017

---

[89] *Diferencias*: 15’08; *Hommage à Bartók*: 9’28; *Semper idem*: 17’01; *Laudae*: 9’28.

De pândă la devenirea întru muzică a lumii sonore

- o posibilă analitică asociativă -

Mătasea și metalul (La seda y el metal) pentru cvartet de coarde de Adrian Pop (2011) reprezintă un prilej deosebit de experimentare a lumii sonore contemporane în devenirea sa întru creație muzicală. Cvartetul având o structură generativă, întregul proces al desfășurării sale spațio-temporale oferă o modalitate de urmărire diacronică *in nascendi* apariția , dezvoltarea, înflorirea și apoi stingerea fiecărui moment evolutiv, mai mult, de participare la o „navetă" meditativă a privirii în sens prospectiv și retrospectiv asupra evenimentelor.

Un copil dotat întâlnindu-se prima dată cu claviatura pianului și intonând un sunet cu degetul lăsat continuu pe clapă ascultă cu mirare traiul sonor al fenomenului provocat. Până la stingerea sa. Pentru el a fost o muzică dăruită de viața unui singur sunet. Și-și va reaminti primul său experiment creativ multă vreme, de multe ori, dacă a fost înzestrat *ab ovo* cu darul curiozității creative.

Pentru noi, iubitorii noului născut în și prin muzică ne cuprinde sfânta invidie după paradisul părăsit al mirajului copilăriei căutând nestrămutat întâlnirea cu nașterea muzicală a ceea ce ne vestește noul, nemaiîntâlnitul. Bucuria întâlnirii cu el este cu atât mai mare cu cât îl avem față în față în devenirea sa, trăind sentimentul nedeclarat dar hotărât de a contribui și noi la existența acestui nou. Chiar la existența sa premonitivă, și/sau la prospecția finalizării sale.

Primele patru măsuri, introducerea *Grave* a cvartetului, produc, cred nu numai pentru mine, plăcerea estetică de a putea pândi discret începutul devenirii. Devenirea care ne inspiră la o nerăbdare a așteptării a ceea ce va urma, cu surprize și cu satisfacții,

cu aprobări sau opuneri emoționale, dar totul într-un proces încătușător până la finele piesei, și chiar după acest fine. Nemaivorbind de amintita navetă a evocărilor deja trăite și la *déjà vu* al celor încă netrăite în sensul paramneziei[90].

Invitându-ne la această splendidă aventură estetică pornim la investigație căutând să surprindem devenirea întru creație a cvartetului din constelația de astăzi a lumii sonore muzicale.

Prezentăm mai întâi sub forma unor *cuvinte cheie* pleiada indicațiilor minuțioase prescrise de compozitor pentru interpretarea adecvată a piesei la toți parametrii săi, de la plasticizarea și revelarea melodică, respectiv ritmică a expresiei și până la dozajul dinamic al intensității lor sonore. Un resort aparte îl reprezintă prescrierile timbrale, sensibilizând luminile și culorile cu o deosebită bogăție de nuanțe, de la un opac lugubru la o strălucire transcendentală. Toate sunt puse în slujba reliefării pe cât de autentice, pe atât de competente a mesajului învederat pe traiectoria confruntărilor unor trăiri, sentimente conflictuale și înduioșătoare deopotrivă, într-o varietate de-a dreptul emoționantă.

Al doilea moment preliminar îl constituie depistarea unor intervale și motive din discursul partiturii, având o capacitate retorică cu funcții asociative menite ca să concretizeze „obiectualitatea nedefinită”(Hegel) a mesajului cu evocări arhetipale ale unor legende și mituri. La modul concret, mitul Anei Sânziene și al lui Penelopa.

---

[90] *Paramnezie, paramnezii,* s. f. Tulburare a memoriei care constă în interpretarea unor realități abia percepute ca pe niște amintiri. – Din fr. *paramnésie*. In *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Ed. Academiei, București, 1975, p. 652.

1. Keywords

(Cuvinte-expresii indicativ-cheie în ordinea apariției lor în partitură)

La seda y el metal (Mătasea și metalul)[91] titlul
M.1-27. Liscio quasi legato, non vibrato quasi niente[92]
M.29-30. A tempo. rallentando[93]
M.31-81. Molto vivace[94]
M.82 -130. A tempo, quasi sordino ppp [95]
M.131-172. *A tempo, brutale*[96]
M.173-187. *Parossistico*[97]
M.188-189. Adagio al. pont sul. pont[98]
M.190-191. Senza voce: soffio con bocca aperta[99]
M.192-206. Tranziție[100]
M.207-208. Phaaa repetat
M.209-214. *Moderato, pochissimo ritardando*[101]
M 215-251. *Sempre flag. naturali*[102]

---

[91] Titlul cvartetului.

[92] Plat, cvasi legat, fără vibrato, ca nimica.

[93] Punte spre expunerea primului plan tematic.

[94] Multă vivacitate. Primul plan (mătasea).

[95] Idem, cvasi surdinat, *ppp*; Cele două planuri conviețuiesc paralel fie juxtapus, fie învăluitor.

[96] În tempoul original la mod brutal.

[97] Paroxistic (prin glissando-uri).

[98] *Sul ponticello* (loc. it. „deasupra călușului”), indicație privind apropierea trăsăturii de arcuș de călușul violinei, în scopul obținerii unei sonorități stranii, netimbrate, ca foșnetul unei pale de vânt de iarbă uscată (Ex.: *Andante sostenuto e misterioso* din *Sonata a treia pentru pian și vl., „în caracter popular românesc”,* de George Enescu, măsura 20). In *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică București,1984, p. 466.
Al ponticello înseamnă: la călușul violinei

[99] Respirație cu gura deschisă, sintagma *Phaaa*, o *surpriză-montaj*.

[100] Pregătirea repetării sintagmei Phaaa.

[101] Ieșire din zona surprizelor cu o foarte mică încetinire.

M.252-267. Lo stesso tempo, rubato con bruschezza e bravura [103] cu indicații de interpretare: via sord. violente e precipitato declamando, precipitando[104]

M.268-423. Allegro molto accelerando:

M.270-410. *molto allegro*

M.402-410. *f luminoso → ff desperatamente*[105]

M.411-414. *poco rallentando, declamando appasionatamente ff*[106]

Măsurile 414-421. *molto meno mosso dramatico*[107] și cele de 422-433 *moderato*[108],

M. 434-450. *Con moto, quasi improvvisando*[109] *sulp. tremolo gettato cl legno batutto, tremolo sulponti con scarsi armonici* [110]

M. 451-463. *Adagio religioso Chiesa del Palestrina*[111]

M 464-496. *Pequeña chacona de los recuerdos*[112] *non vibrato quasi organo*[113]

M.496-500. *Piu mosso appasionato*[114]; ultima izbucnire a pasiunilor

M.501-506. *Adagio dolcissimo, delicatissimo*

M. 507-511. *Andante malinconico lontano*[115]

---

[102] Simple flageolete naturale.

[103] Același tempo rubato cu duritate și bravură).

[104] De luat surdina, violent şi precipitat, declamativ, precipitant; moment tranzitiv de pregătire a părții centrale culminative.

[105] De la luminos la disperat.

[106] Puțin rărit, declamant pasional.

[107] Cu mai multă mișcare dramatică.

[108] Reprezintă tranziția dialogantă spre o ipostază concertantă care urmează.

[109] *Cu mișcare, improvizant*

[110] La căluș tremolo săltat cu bătăile lemnului arcușului, tremolo la căluș cu armonici reduse.

[111] Adagio religios , bisericesc palestrinian.

[112] Mică ciaconă reminiscentă.

[113] Fără vibrato, cvasi orgă.

[114] Cu mai multă mișcare, cu pasiune.

[115] Duios, melancolic, îndepărtat.

2. Intervale-motive cu sens asociativ

1. Ison[116] împletit din secunde și terță; asociere →împletirea firului, a tresei:



[măsurile 1-4]

Primele patru măsuri ale partiturii reprezintă *invențiunea melopeică*[117] a isonului multiplu care se realizează generativ prin ieșirea din sine ascendentă și descendentă a sunetului primar aidoma oscilației unei corzi în urma ciupirii sale, oprindu-se instantaneu la nivelul sunetelor vecine superioare și inferioare,

[116] Accepțiunea în care folosim termenul de *ison* coincide cu semnificația definiției care deosebește termenul *ison* de acel de *pedală*. Ștefan Niculescu arată că „spre deosebire de pedala ce relativizează funcțiile armonice, printr-o indiferență aproape totală față de momentul tonal, isonul are o convergență nu numai față de finală ci și de celelalte puncte ale melodiei (subînțelege permanent finala chiar și atunci când sunetele melodiei nu sunt identice cu aceasta). Tendința pedalei este *centrifugă,* iar a isonului, *centripetă*. O seamă dintre caracteristicile i. au fost preluate de către creatorii români în compoziția polifonică: desfășurarea armoniilor în funcție de punctul stabil al isonului (D.G. Kiriac), desfășurarea melodiei pe temeiul unui ison (sau dublu-ison.); pedala-ison. (P. Constantinescu); asimilat cu unisonul, isonul participă – ca sunet izolat sau intermitent (adesea subînțeles) – la obținerea unor texturi polifonice, în speță eterofonice” În: *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 247-248

[117] „Dar când împrejurarea cere să ne folosim de armonie şi ritm pentru a le aplica oamenilor, fie într-o *creaţie muzicală (numită invenţie muzicală sau melopee)*, fie în executarea corectă a unei melodii şi cadenţe create de alţii – fapt denumit „educaţie muzicală” – atunci dăm de adevăratele greutăţi şi simţim nevoia unui bun meşteşugar”. Platon, „Banchetul”, în Platon*, Dialoguri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti,1968 p.261-263.

potrivit acusticii armonicelor. Existența sa în *unul multiplu*[118] va crea pe parcursul desfăşurării diferite ipostaze de isoane duble, triple, chiar cvadruple în susținerea relațiilor dintre cele două blocuri tematice lineare, componente evolutive ale discursului muzical în ansamblul lui.

Atributele de *împletit* și *despletit* vor să sugereze fazele generative ale structurării și destructurării isonului complet, semnificând totodată și sensibilitatea asociativă a acestora pe plan programatic al toarcerii, respectiv, al țesutului.

.



[măsurile 5-6]

3. *Ison despletit* din serie de none ascendente →despletirea firului:



[măsurile 24-21]

---

[118] *„Unul multiplu* reprezenta sincretismul declamatoriu-intonaţional al primelor recitări pe un singur ton, cum ar fi fost rostirea textului ceremonial cu ocazia ritualelor cultice la triburile *bororo*.[118] Prezentarea susţinută „naturală", degajată şi imprecisă a înălţimii tonului a generat abateri „în sus şi/sau jos" de la rectilinearitate iniţială conducând la o „pre-melodie" nebuloasă care prevestea fixarea de mai târziu a intervalelor de secundă şi terţă descendentă-ascendentă.(…) *multiplul nebulos* de la început devine treptat *multiplu articulat.* În pendularea de la nebulos la articulat se cristalizează distinctiv şi se statorniceşte stilistico-istoric statutul proporţiilor monadice, binare şi ternare deopotrivă." În: Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, Vol.2, Tom 2, pp.410-411, 415.Ed.Universității Oradea, 2004.

4. Grupări ternare de sunete repetate, delimitări spațio-temporale → ale planurilor contrastante:

A tempo (♪=90) rall. p pizz. mp p pizz. p pizz. mf p

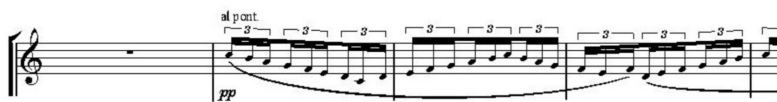
[măsurile 28-29]

5. Secvențe de grupări ternare descendente ale →planului mătase în notație reală:

Molto vivace ♩. = 66 8va 3 3 3 3 3 3 ff pp

[măsurile 31-32]

6. Secvențe de grupări ternare descendente, rectilineare sau ascendente repetitive, generatoare ale planului mătase în notație de ornament (virtuală) → perdea de tul:



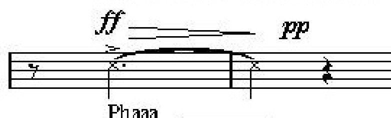
[măsurile 40-42]

7. Glissando-uri paroxistice → linii (de)constructive:



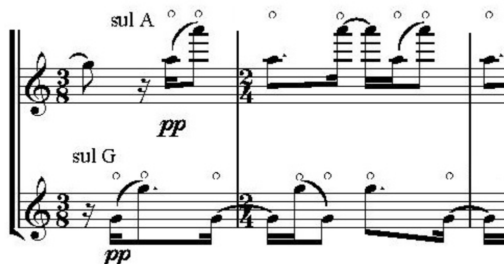
[măsurile 178 și urm.]

8. Expresia „Phaaa” →poantă scăzută:



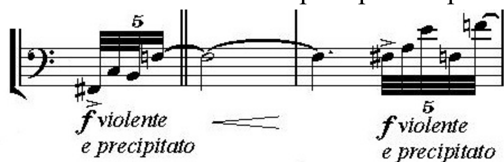
[măsurile 190-191]

9. Simple flageolete naturale → imperiul luminii:



[măsurile 215→]

10. Motiv violent-precipitat →plânso-dialogant:



[măsurile 252-253]

11. Acorduri pasionale →lovitoare a spatei războiului de țesut:



[măsurile 293 și urm.]

12. Motivul aripat → al suveicii:



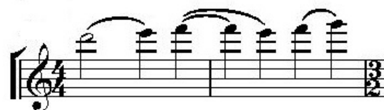
[măsurile 299-302]

13. Motiv cvasi improvizat → concertant:



[măsurile 436]

14. Motiv evocativ → religios palestrinian:



[măsurile 451-452]

15. Motiv ciacona →al liniștii sufletești:

[măsurile 464-465]

Se remarcă în special valența asociativă a intervalelor mărunte (mici), secunde și terțe în multiple ipostaze, precum și inversările lor, în septime și sexte; de asemenea, repetitivitatea lor în pasaje și grupări. La fel, sunt purtătoare de program asociativ construcțiile de acorduri (ciorchină, cluster) în și prin verticalizarea unor pasaje de pe axa orizontală a discursului.

3. Exod asociativ în lumea arhetipurilor legendare

Semnificația directă în discursul partiturii, *sensul literal* al mesajului, cum ar spune Dante[119], este reprezentat printr-o retorică

[119] Dante analizând propria sa capodoperă, Divina comedia arată, în legătură cu sensul ei alegoric următoarele: „Pentru limpedea înţelegere a celor care sunt de spus, trebuie ştiut că înţelesul acestei opere nu este simplu, ci dimpotrivă, poate fi numit *polysemos,* adică cu mai multe înţelesuri. Într-adevăr cel dintâi înţeles este cel care dobândeşte prin literă, celălalt este cel care se dobândeşte prin cele lăsate să se înţeleagă prin literă. Şi primul se numeşte literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: „Când Israel a plecat din Egipt şi casa lui Iacob de la un neam păgân, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui" (Psalmul CXIII, 1,2). Într-adevăr, dacă avem în vedere doar litera, ni se arată ieşirea fiilor lui Israel din Egipt, în vreme lui Moise; dacă alegoria, ni se arată mântuirea noastră săvârşită prin mijlocirea lui Christos; dacă înţelesul moral, ni se arată trecere sufletului de la jalea şi suferinţa păcatului la starea de har; dacă pe cel anagogic, ni se arată ieşirea sufletului sfânt di n robia stricăciunii da aici către libertatea slavei

deosebit de bogată în sentimente și pasiuni, prin evoluția gradantă, tensională culminativă sau diminutivă a subiectului. Ancorarea lor într-o imagistică muzicală reală este sugerată pe de o parte prin supra-detaliate, aș spune, microscopice indicații pentru interpretarea discursului muzical, iar pe de alta, prin metaforizarea plasticizantă și revelatoare ale acestora în diferite figuri retorice. Premisa de manifestare vie, ideatică și materială a mesajului constă, înainte de toate, în adaptarea „pre-programatică" a discursului la toți parametri ai mijloacelor de expresie, la toate paradigmele latente ale unor asociații posibile.

Pe axa verticală asociativă a discursului muzical apar evocativ, *in absentia* după teoria lui F. de Saussure[120], episoade

veşnice. Şi deşi aceste înţelesuri mistice au nume felurite, toate îndeobşte pot fi numite alegorice, deoarece sunt deosebite de cel literal sau istoric. Căci alegoria este numită așa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit. Vezi: Dante *Scrisoarea a XIII-a*, In *Opere minore*, Editura Univers, Bucureşti, p. 745-746.

[120] *Raporturi sintagmatice şi raporturi asociative*

„Într-o stare de limbă, totul se bazează pe raporturi; cum funcţionează ele ?

Raporturile şi diferenţele dintre termenii lingvistici se derulează în două sfere distincte; fiecare dintre ele generează o anumită ordine de valori; opoziţia dintre aceste două ordini ne face să înţelegem mai bine natura fiecăruia dintre ele. Ele corespund cu două forme ale activităţii noastre mentale, amândouă indispensabile vieţii limbii.

Pe de o parte, în discurs, cuvintele contractează între ele, în virtutea înlănţuirii lor, raporturi bazate pe caracterul linear al limbii, care exclude posibilitatea de a pronunţa două elemente în acelaşi timp (vezi p. 88). Acestea se orânduiesc unele în urma altora în lanţul vorbirii. Aceste combinaţii, care au drept suport întinderea, pot fi numite *sintagme*.

Pe de altă parte, în afara discursului, cuvintele ce au ceva în comun se asociază in memorie; în acest fel, se formează grupuri în sânul cărora domnesc raporturi foarte diferite. Astfel, cuvântul *enseignement* va face să se ivească inconştient în mintea noastră o mulţime de alte cuvinte *(enseigner, renseigner* etc., sau *armement, changement etc.,* sau *éducation, apprentissage)*; într-un fel sau altul, toate au ceva comun între ele.

Se vede că aceste coordonări sunt de o cu totul altă specie decât primele. Ele nu au drept suport întinderea; sediul lor se află în creier; ele fac parte din acea comoară interioară ce este, pentru fiecare individ, limba. Le vom denumi *raporturi asociative*. (135)

legendare din Homer și din arhetipurile colindelor ,respectiv baladelor românești, toate cu caracteristicile lor deloc liniștitoare, semnalând dramatismul evenimentelor evocate. Adrian Pop, însuși era preocupat în anii compunerii cvartetului de minunatele mituri ale țeserii[121] în drama lui Penelopa și a lui Ana Sânziana, luna-soră a soarelui. Ca paradigmă i-a servit *Colinda-Baladă,* creația lui György Kurtág, pe care prezentând-o cu ocazia premierii absolute în cadrul Festivalului Cluj Modern 2009 a asemuit cu creațiile lui Bartók inspirate din lumea colindelor românești. A menționat cu această ocazie că „Kurtág s-a apropiat și el de genul colindei și a ales o colindă pe care au ascultat-o urechile lui Bartók, din culegerea lui Bartók, dar tot din zona Hunedoarei, tot din Hațeg. Este vorba de o colindă despre Soarele și Luna, un mit naiv, cum găsim uneori în folclorul românesc, în care straturile succesive ale istoriei se amestecă. Este vorba de *Colinda-Baladă*; dimensiunile ating sfera baladei deși pornirea este într-adevăr o colindă. Op. 46, o lucrare foarte recentă, a fost terminată anul trecut și ne revine cinstea deosebită de a vă prezenta dumneavoastră și în transmisie radio directă, prima audiție mondială.

Raportul sintagmatic este *in praesentia*; el se bazează pe doi sau mai mul termeni, în egală măsură prezenţi într-o serie efectivă. Dimpotrivă, raportul asociativ uneşte termeni *in absentia* într-o serie mnemonică virtuală. (136)
Raporturile asociative. Grupurile formate prin asociere mentală nu se mărginesc să apropie termenii ce au ceva în comun; mintea noastră surprinde şi natura raportorilor care îi leagă în fiecare caz şi creează tot atâtea serii asociative câte raporturi diferite există. (…) In timp ce o sintagmă antrenează imediat ideea unei ordini de succesiune şi a unui număr determinat de elemente, termenii unei familii asociative nu se prezintă 137 nici în număr definit şi nici într-o ordine determinată (137-138)”.
Sursa: Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iași, 1998, pp. 135-138.
[121] *Țese.* A încrucișa în unghi drept două sisteme de fire l războiul de țesut, trecând cu suveica bătătura prin urzeală, pentru a face o țesătură. In DEX, *ed. cit*, p. 985.

Plecat-o, plecat-u,
Puternicu soare,
Că el să să-nsoare.

Cât şi cât umblare,
Lumea înconjurare

Da, desigur, *lumea înconjurare* și Soarele nu și-a găsit ușor nevastă.

Şi el cât umblare,
Cât îşi căutare,
Soaţă nu-şi găse!
Pân-pe soră-sa. A!
Ana Sânziana

Doar Ana Sânziana, zâna frumoasă, sora soarelui a putut să fie nevastă pentru el. Și-atunci, a pețit-o. Și, pețind-o, i-a spus:

- Ţese Ano, ţese,
Fir şi ibrişin,
Haine de mătasă.

Ca să-mi fii mireasă,

Oare nu e Penelopa? A trebuit să-și țeasă zestrea, străvechi model arhetip al nunții ce urmează să vină și, ca și Penelopa, s-a sfiit, s-a codit, s-a retras pentru că știa că acest lucru nu e îndătinat, știa că nu trebuie să intre într-un incest. Și a pus condiții și opreliști, așa cum se pun voinicilor când pețesc, să facă un pod din adâncul mării până în cer și să meargă la Moș Adam și la Moașa Eva. *Moș Adam și Moașa Eva*. Iată, o suprapunere de neolitic cu creștin, admirabilă, cum găsim arareori dar găsim în folclorul nostru. Și, desigur, Moș Adam și Moașa Eva au fost scandalizați:

Iară moş Adam
Şi cu moaşa Eva,
Când mi-l d-auze,
Pă soare-l lega,
Şi-n iad mi-l băga.
Iadul lumina,
Lumea întuneca

Nu s-a putut. N-a putut rămâne cu luna în întuneric și Soarele a apărut din nou și iarăși a pețit-o, iarăși a îndemnat-o:

Țese, Ano, țese

Și iarăși a primit o nouă încercare, să facă un pod din adâncul mării,

Şi-n capăt de pod
Naltă mănăstire,
Şi-on popă de ciară
Cum nu e pe lume:
Ala ne cunune![122]

Un popă de ceară... sigur, o lumânare de ceară, dar *un popă de ceară care să ne cunune*... era o stratagemă, aidoma Penelopei. Căci, când Soarele, ardent, a făcut și această ispravă și a ajuns la mănăstire în fața popii de ceară, popa s-a topit și s-a împlinit datul.

---

[122] Versurile citate sunt spicuite din textul partiturii *Colindei baladă* a lui György Kurtág.

Soarele și Luna s-au transformat în niște aștri care nu se întâlnesc niciodată.

Ne-am întors la colindă, de unde am plecat; ne-am întors în Hațeg, de unde am plecat, în ținutul mitic al Sarmisegetuzei, acolo de unde au plecat cerbii lui Bartók, peste punte, ca să nu mai bea apă decât din izvoare curate."[123]

Mitul despre pânza lui Penelopa destăinuia următoarele: „După evenimentele ce au condus-o la căsătoria cu Ulise (vezi ICARIOS), Penelopa şi-a urmat soţul în Itaca şi a avut de la el un singur fiu, Telemah, care era încă mic atunci când Ulise a plecat în războiul troian. În timpul îndelungatei absenţe a soţului, ea a trebuit să facă faţă unui întreg şir de pretendenţi, care râvneau la mâna ei şi la tronul Itacăi. Cu multă abilitate, Penelopa a reuşit să le ţină piept invocând drept scuză faptul că trebuia să termine de ţesut o pânză imensă ce urma să servească drept giulgiu socrului ei, Laerte, şi abia la sfârşirea lucrului va putea, în tihnă, să ia o hotărâre.

Dar dacă în timpul zilei se arăta plină de zel în a-şi ţese pânza la stative, noaptea deşira tot ce lucrase de cu zi, ca să amâne la nesfârşit momentul deciziei şi nădăjduind în taină că Ulise se va întoarce între timp de la război. Stratagema a funcţionat multă vreme, dar a fost descoperită în cele din urmă de peţitori, cărora le-o dezvăluiseră nişte slugi; insistenţa cu care aceştia îi cereau să se hotărască a devenit treptat tot mai presantă şi mai insuportabilă, dar tocmai când lucrurile începeau să se precipite Ulise a revenit în Itaca, după o absenţă de douăzeci de ani.

[123] Fragmente copiate din prezentarea liberă a maestrului Adrian Pop, a celei de a treia seri a Festivalului *Cluj Modern*, „Arhetipuri româneşti". *Concertul Corului Filarmonicii de Stat „Transilvania"* dirijor: Cornel Groza, solist: Ștefan Pop[123].în data de 29 Martie 2009 la Academia de Muzică „Gh. Dima" [Copie de pe CD realizat de Studioul Acustic al AMGD „Cluj Modern 2009, Arhetipuri românești" CD 2 cota nr. 3133].

Penelopa şi-a recunoscut după numeroase semne soţul căruia hotărâse să-i rămână credincioasă. Acesta, sub pretextul că vrea să participe la întrecerea de tras cu arcul în urma căreia Penelopa avea să-şi aleagă în sfârşit viitorul soţ, a apucat la rândul lui arcul, măcelărindu-i pe pretendenţi. Astfel, Penelopa şi-a putut petrece restul vieţii în tihnă împreună cu Ulise.”[124]

Episoadele „stratagemei Penelopei” și ale uciderii pețitorilor de către Ulise sunt redate de Homer în nemuritoarea epopee *Odiseea*, una din primele surse ale paradigmelor arhetipale străvechi universale.

În cântul XIX Penelopa povestește drama șiretlicul ei cu țeserea „unei pânze uriașe”:

Cântul XIX. (fragment)[125]

Zise Penelopa:
„Tot darul meu, mândreţea şi făptura,
Străinule, mi le topiră zeii,
De când s-au dus spre llion aheii
Cu care-a fost şi soţul meu Ulise.
O, de-ar veni el paznic vieţii mele,
Mi-ar fi mai mare, mai frumoasă slava!
Dar azi tânjesc amar, c-atât de multe
Nevoi ursit-asupra mea trimise.
M-am pus să ţes o pânză foarte lungă
Şi gingaşă, iar lor le-am zis în urmă:
Voi, tineri peţitori ai mei, acuma,
Când răposat e soţul meu Ulise,
Mai aşteptaţi şi nu daţi zor cu nunta,
Să isprăvesc întâi această pânză,
Să nu se mai destrame urzitura.
Că vreau să fie giulgiul lui

[124] Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și română, (Dizionario di mitologia greca e latina*), traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămosteanu, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 651.
[125] Homer, *Odiseea*, Traducere de George Murnu, BPT 2008, Editura Minerva, București, pp. 581-582.

Toţi tinerii fruntaşi de prin ostroave,
Din Same, din Dulichiu, din Zachintos
Cel păduros, precum şi toţi mai-marii
Din ţara noastră limpede Itaca,
În butul meu mă cer şi-mi storc averea.
De-aceea nu mai pot căta de oaspeţi,
De rugători de-adăpost, de crainici,
Ai obştii slujitori. Şi-n veci mă mistui
De dorul lui Ulise. Peţitorii
Zoresc nuntirea, eu i-amân şi-nchipui
Înşelăciuni. întâi un zeu îmi dete
În minte să încep o ţesătură.
Şi-ndată eu la stative-n cămară
Laerte,
Când nemiloasa moarte-o să-1 întindă.
Ca nu cumva femeile-aheene
Să aib-alean pe mine, că din parte-mi
Fu socrul meu nepânzuit la moarte.
Când el agonisi atâta-avere.
Aşa le-am zis şi dânşii mă crezură.
Eu ziua tot lucram la pânzătură,
Dar peste noapte, la lumina torţei.
Eu deşiram tot ce lucrasem ziua.
Aşa-i tot amăgii trei ani de-a rândul.
Dar când trecură patru ani şi vremuri
Şi luni şi zile multe se-ncheiară,
Slugi mârşave,-mpietrite, mă trădară;
Veniră peste mine peţitorii,
Mă prinseră şi crunt m-ameninţară.
De sil-atunci mi-am isprăvit ţesutul.

Fidela Penelope ca să îndepărteze pețitorii ei inventează un al doilea șiretlic, proba cu încordarea arcului lui Ulise și tragerea cu acesta prin douăsprezece capete de secure în așa fel ca țuguiul de

aramă care trece prin ele să nu atingă pereții nici uneia. Fiind convinsă că această probă în afară de soțul ei Ulise nimeni nu o poate îndeplini, promitea că va fi soția acelui pretendent care reușește să treacă cu succes proba. Homer descrie magistral în cântul XXI trecerea victorioasă a probei doar de către însuși Ulise care travestit în haine de cerșetor a sosit între timp acasă, precum și uciderea cu același arc a tuturor pețitorilor.

Înainte ca să cităm din epopee povestea celor întâmplate, remarcăm din punct de vedere simbolic puterea asociativă a probei cu procesul țeserii. Trecerea lin-subită a țuguiului prin orificiile capetelor celor doisprezece secure amintește de metaforele muzicale galopante ale țeserii, *du-te vino-ul* înaripat al suveicii[126] în rostul[127] urzelii, precum și intervenția cu lovituri presante, metalice ale spatei[128] în producerea țesăturii. Încă o observație: în coexistența alternativ-contrastantă a planurilor merită a se medita asupra complementarității retorice a țeserii pe tot parcursul galopant al planului mătăsii cu rezonanțele metalice ale acesteia din planul celălalt.

Iată acum, descrierea desfășurării probei din Cântul XXI la Homer:

---

[126] *Suveică*, piesă de lemn la războiul de țesut, de formă lunguiață, care servește la introducerea firului de bătătură în rostul urzelii. In *DEX*, *ed. cit.*, p. 919.

[127] *Urzeală*, ansamblul firelor textile paralele montate în războiul de țesut, printre care se petrece firul de bătătură pentru a obține țesătura. *Idem*, p. 1002.

[128] Spata, piesă la războiul de țesut formată dintr-un sistem de lamele paralele fixate la ambele capete, formând un fel de pieptene cu două rădăcini printre dinții căruia trec firele de urzeală. *Idem*, p. 879.

Cântul XXI[129]

Şi urmărea cu ochii pe Ulise.
În vremea asta el umbla cu arcul,
Îl pipăia şi-l învârtea-n tot felul
Ca nu cumva în lipsa-i îndelungă
Să-i fi fost coarnele de cari mâncate.
Iar peţitorii se mirau, şi unul
Zicea privind la altul mai de-aproape:
„O fi om meşter, priceput la arcuri;
Va fi având şi el de-aceste-acasă;
Ori vrea la fel să-şi facă poate vr-unul,
De-aceea şi-l tot dibuie milogul
Deprins la rău". Se mângâia un altul;
„Atâta bine şi folos să aibă
Cât va putea el să destindă arcul".
Aşa ziceau cu toţii. Iar Ulise
Cel iscusit, îndată ce-a pus mâna
Pe arcul mare, peste tot cu ochii
Îl cercetă. Şi cum un maistru vrednic
Pricepător la cântec şi la liră
Pe-un nou căluş întinde lesne coarda
Din maţul răsucit de oaie,-ntocmai
Aşa struni şi el netrudnic arcul,
Cu dreapta-i prinse şi-ncercă el coarda,
Iar ea sună frumos ca ciripitul
De rândunică. Peţitorii fură
Cuprinşi de-amar şi toţi schimbară feţe.
Iar cerul bubui atunci prin nouri
Vădind semn bun: se bucură Ulise
De piaza care domnul îi trimise.
Luă săgeata ce stătea stingheră
Pe masă lângă el, că celelalte
Ce-aveau să le cunoască peţitorii
S-aflau grămadă-n scobitura tolbei,
Şi-o trase el, de unde sta pe scaun.
De crestături şi coardă pân' la cotul
De corn al arcului şi-ochind în faţă-i
Zvârli săgeata, nimeri la ţintă:
Prin capetele de securi deodată
Trecu pe rând ţuguiul ei de-aramă
Şi dincolo răzbi. Şi-a zis Ulise:
„Vezi, Telemah, că chiar şezând pe scaun
Tot nu te ruşinează musafirul.

[129] Homer, *Op. cit.*, pp. 657-658.

Forma

Forma piesei este una generativă. Chiar auto-generativă. Justețea butadei latine, *forma dat esse rei* – forma dă esență lucrului – se adevărește treptat, pe parcursul genezei, și oarecum, într-o retroversiune, ca „un fel de pasăre care zboară invers”[130]. Funcția generativă a formei îl călăuzește pe spectator, ca pe parcursul audiției, întorcându-și atenția de la momentele prezente ale percepției spre trecutul reprezentărilor avute, să-și readucă aminte din istoria evenimentelor arhetipale mituri, legende, istorioare care se asociază din inconștientul colectiv[131] mesajului creației în cauză.

Capacitatea semantică a arhetipului, ca și a simbolului fiind polisemică mesajul

ideatic și sentimental al discursului pe care îl generează are un rol determinant asupra devenirii formei.

În partitura investigată sensurile multiple ale mesajului, de altfel deschise la conversație, conduc la apariția unui câmp generativ formal cel puțin cuadruplu direcțional:

a) este menit să dea spațio-temporalitate liberă unei procesualități evolutiv succesive, aidoma structurii motetelor sau madrigalelor renascentiste sau baroce;

---

[130] Nichita Stănescu: „Către cititorul cărţii acesteia. Înşiruirea de versuri din faţa dumneavoastră este *un fel de pasăre care zboară invers*, – ca să repet o inspirată imagine a lui Borges”– scrie în Prefața volumului *Ordinea cuvintelor* II, Carte românească 1985, p. 6 [sublinierea noastră].

[131] „În psihologia lui C.G. Jung arhetipul este definit ca fiind conţinutul de reprezentări primordiale originare şi eterne ale inconştientului (ca dragonii, paradisul pierdut). Se manifestă în legende, visuri, deliruri, metafore. Post freudienii consideră arhetipul ca »forme de complexe« endogene, înnăscute, preformate care mobilizează şi animă materialul experienţei individuale, dar şi al inconştientului colectiv. (…) Noţiunile de inconştient colectiv, de arhetip şi de simbol au deschis o poartă spre înţelegerea unui »fond comun« în care omul e înscris de la naştere şi în care circulă şi sunt înţelese mituri, basme, legende care impresionează şi prin care omul găseşte temele din fantasmele sale spontane. ”- citim la Ursula Șchiopu în: *Dicționar de psihologie*, coordonare: Ursula Șchiopu, Editura Babel, București, 1997, p. 77-78.

b) să ofere șansa evoluției contrastante, metonimice a confruntărilor;

c) să ofere „în absență” modalități asociative unor evocări arhetipale pa axa paradigmatică a discursului muzical și *în fine*;

c) să le asigure conviețuire dialogantă printr-o complementaritate „antifonală și/sau responsorială planurilor alternativ contrastante

În consecință, prima direcție promovează forma în ciorchine sau în ghirlande, a doua, tema cu variațiune, cea de-a treia, contururile formei de rondo-sonată și cea de a patra, miniaturale episoade concertante.

Dintre ele însă nici una nu se supune celorlalte, ci conviețuiesc toate într-un cumul al devenirii *in nascendi.* Ghirlandele și ciorchinele contribuie în continuitate lor lineară la schițarea evolutivă a expunerii tematice. Prin juxtapunerea componentelor lor se nasc planurile contrastante ale temei cu o dublă valență semantică. Tema va genera șirul variațiunilor duble ale piesei. Iar caracterele multicolore ale acestora ne vor călăuzi în sfera tripartită a formei de sonată.

Geneză tematică și implicațiile sale asociative

Structura tematică se grupează pe două planuri sonore de relativă independență. Potențialul ei variațional ne amintește de structura temei – *Aria*[132] – celor 30 de variațiuni *Goldberg* pentru clavecin de J.S. Bach. Diferența construcției constă în *sincronia suprapusă* a celor două componente prescrisă pentru mâna dreapta (discantul) și mâna stânga (cvasi basso continuo) la Bach, iar aici în

[132] J.S. Bach, *Aria mit verschidenen Veränderungen*; a se vedea analiza detailată a piesei în: Sigismund Toduță în colaborare cu Vasile Herman, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach* vol. III. Editura Muzicală, București, 1978, pp.116-183.

diacronia succesivă a genezei celor două planuri organizate în diferite repartiții la cele patru compartimente ale formației.

Planurile tematice au sensuri premonitive în semnificarea conținutului asociativ-metaforic, pe care le vom înțelege în profunzime doar pe parcursul lor generativ-evolutiv, din moment în moment ale discursului.

Din învelișul tainic al simbolicii putem întrezări contururile legendelor lui Ana Sânziana și ale lui Penelopa, sentimentele lor pline de pasiuni dramatice ascunse în procesul țeserii unor pânze cu speranța de a fi salvate de pețitorii lor, pretendenți cu intenții deloc binevenite…

O privire longitudinală asupra structurării formei arată astfel: a) Expoziție, introducerea gravă, geneza planurilor tematice contrastante; b) Partea mediană – șirul a opt variațiuni – Finalul, cvasi-repriza, coda.

Secţiunea longitudinală

EXPOZIȚIA

Grave (m. 1-19) Introducere gravă

Incipitul porneşte cu o linie melodică la unison conducând la formarea melopeică a unui ison[133] cu funcţii centripetale multiple care va genera *planul sonor ondulant al metalicului* semnalat în titlu. Potrivit indicaţiilor de interpretare[134]– curge neted, contiguu, impresiv.

Primul plan se construiește după o scurtă evocare a unei *introduceri grave* (m.1-4). Unisonul celor patru măsuri reprezintă prima asociere programatică legată de cuvintele cheie alegorice ale

---

[134] *liscio, quasi legato, non-vibrato, vibrato, quasi niente, dolce, expressivo*

titlului piesei – mătasea și metalul –prin întrețeserea plată (liscio) a sunetelor componenete *mibemol-fa-mibecar-dodiez.*

În continuare, procedeul de toarcere cedează locul construirii primului plan tematic acel al *metalului*. Este un plan sonor virtual efervescent în continuă schimbare. Cvasi-motivele sale generative sunt destinate manifestării „culorii plăcute” a metalului pe de o parte, pe de alta, manevrării contrastante ale relațiilor dramatice cu celălalt plan tematic.

Adrian Pop (2011)

Ex. muz. nr. 1

M 20 **Più mosso ♪=90** (m.18-27)

Finalizarea prezentării planul sonor ondulant al *metalicului.* Expune inversat, la septimă mare ascendentă, faza dublă a isonului, care va deveni pe parcurs mobilul tranziţiei între planurile contrastante ale structurii:

Ex. muz. nr. 2

A tempo (♪=90) (m. 28-30)

Anticiparea expunerii *in abrupto* a *planului galopant al mătăsii*. Nucleele sonore de câte trei şaisprezecimi formate repetitiv vor avea, de asemenea, roluri de orientare spaţio-temporală a coexistenţei planurilor contrastante.

Cel de al doilea plan tematic este un plan virtual cu frecvente și subite transgresiuni în ipostaze reale. Diferențele celor două stadii sunt menționate și în notație: momentele virtuale ale planului sunt caracterizate cu pasaje repezi, de regulă descendente, imprimate în note de ornament arpegiate, iar stadiile reale sunt înscrise în note obișnuite, propriu-zise. Planul virtual are menirea în a reflecta luminozitate asociată de strălucirea imaginii și în oferirea metaforică a unei perdele de tul mătăsoase drept decor pentru sensibilizarea lirică a întâlnirilor contrastante între cele două ipostaze tematice ale variațiunilor. Este de remarcat în geneza expozitivă a primei apariții impunătoare a planului mătăsii în *ff, molto vivace* (m.31 și urm.) Deși virtual, planul al doilea nu renunță la egalitate de drepturi în confruntări dialogante.

Molto vivace ♪. = 66 (m. 31-81)

Apariţia subită vertiginoasă a *planului galopant al mătăsii*. Se poate observa în notația de tip ornament trecerea după două măsuri a galopului în ipostaza imaginii virtuale, metaforizând perdeaua de tul sonoră a mătăsii.

Ex. muz. nr.3

În măsura 50 încep contrastările celor două planuri alternante.

Ex. muz. nr. 4

Apar mozaicat elemente ale planului ondulant, al *metalicului* şi însoţesc, când paralel, când învăluind planul galopant al *mătăsii.*

Indicaţiile[135] cu arcuş, cu voce scăzută,[136] la căluş glissando, evidențiază bogăţia timbrală a interpretării planului metalic.

---

135 *arco, sotto voce. al pont., arco, glissandi, al pont (m.65 – 70) arco semple, pesante, arco ordinario*

136 *sotto voce* (loc. it. „sub voce”), indicație dinamică* și culoare care recomandă interpretarea unui pasaj cu voce (1) scăzută, surdă; mai puțin decât *mezza voce*, in:* DTM, *ed. cit.*, p. 458.

Dinamică mişcării planului galopant, al *mătăsii* – sugerează asociativ începutul subit al ţeserii.

Între măsurile 76-81, după o scurtă acutizare a confruntărilor între planuri, apare tendinţa de finalizare a pasajului. Cursa frenetică a planului mătase îşi ia sfârşit, apar măruntele triade repetitive semnalând oprirea care se şi întâmplă într-o scurtă cadenţă gravă; intensitatea se reduce la *ppp* respectând indicaţiile *de pesante, arco ordinario, rallentando molto, intenso.* Cu fermata măsurilor 80-81 se încheie partea propriu-zisă a Expoziției.

PARTEA MEDIANĂ

Variațiunile 1 – 8

Ele alcătuiesc partea mediană, de travaliu propriu-zis al piesei. Sunt, în marea lor majoritate, variațiuni „duble”, cu supra-poziționarea celor două planuri motivice, evidențiind coexistența lor când mai contrastantă, când mai complementară.

Prima variaţiune (m. 82-130)

Începutul părții mediane. Ne aflăm în lumea catifelată a sunetelor. *Planul mătase* apare în imagine virtuală.

Discursul de ansamblu evidențiază începutul țeserii mătăsoase intime în planuri contrastant-cursive de la violă la vioara I, apoi vioara II și din nou la violă. Se remarcă, pe de o parte la momentele compuse cvasi ornamental, finețea măgulitoare a nuanțelor în conceperea și interpretarea pasajelor planului mătase, prin distincții grafice ale notației între imaginar și real muzical, notație fină, subțire de alură ornamentică, a perdelei sonore de tul, iar pe de altă parte, se reține o grafică *bold*, palpabilă în discursul real metalic.

A tempo ♩. = 66

79

quasi sord.

ppp

quasi sord.

pp mormorando

quasi sord.

ppp

87

quasi sord.

pp mormorando

Ex. muz. nr.5

Variaţiunea a doua (m. 131-172)

Procesul evolutiv trece printr-o nouă ipostază (*a tempo, brutale*). Deşi discursul este similar cu formelor sale antecedente, aici reapare cu o dinamică expresivă diametral opusă (*ff*). Ambele

planuri,– metalic şi mătăsos – trec în procesul unor schimburi de esenţă. Se construieşte toposul retoric al metaforei țeserii simbolice. Planul mătăsii începe naveta sa între stadiile perdelei virtuale de tul și imaginea unei pânze în curs de țesere. Iar planul metalic se configurează în dute-vino-ul suveicii printre rostul urzelii, precum și în intervenția cu lovituri presante metalice ale spatei războiului de țesut. Se prevestește apoteoza pasiunilor fidelității (Penelopa) și/sau ale evitării incestului (Ana Sânziana).

Ex. muz. nr. 6

Măsurile 136-172 înfățișează apoteoza confruntărilor dintre planuri. Coexistența lor tensională conduce la paroxism.

Variaţiunea a treia (m. 173-187)

Începând cu o aclamație furioasă la vioara I. dispar amprentele distinctive ale celor două planuri și apare o nouă structură, mai precis, o antistructură a unor glissando-uri conversative conducând la o sonoritatea paroxistică. Discursul se fărâmițează, destructurându-se linear în și prin aceste glissando-uri. Ele fiind veritabile linii drepte arhitecturale, precum le considera și Xenakis[137], joacă totodată rolul perspectival de remontare a destructurărilor.

---

[137] Citat dintr-o conversație cu Xenakis:
"- Putem percepe crescendo-ul şi decrescendo-ul ca şi glissando al intensităţii?

- Da, bunăoară, în astfel de cazuri intensitatea se modifică faţă de timp în continuu, similar glissando-ului

- Iar linia Pavilionului Philips nu este oare linia glissando-ului în spaţiu?

- Sigur că da. Ce reprezintă o dreaptă într-un spaţiu bidimensional? Modificarea permanentă a unei dimensiuni faţă de cealaltă. Acelaşi lucru se întâmplă în relaţia înălţime/temporalitate: dreapta reprezintă schimbarea permanentă a înălţimii în timp. Diferenţa dintre spaţiu fizic şi cel muzical constă în faptul că primul este omogen, atât sub aspectul lungimii cât si sub acel al distanţei. În muzică însă natura celor două dimensiuni (înălţimea sonoră şi timpul) sunt străine una faţă de cealaltă, putându-se legate doar prin rânduire. Muzicienii vechi, Guido d'Arezzo şi alţii, nu a fost în clar cu aceasta, şi nici cei de astăzi nu o cunosc. Eu am meditat mult despre această problemă şi acum o văd clar". In Varga Bálint András, *Beszélgetések Iannis Xenakisszal* (*De vorbă cu Iannis Xenakis*), Zeneműkiadó, Budapest, 1980, p. 78.

Parossistico ♩. = 70

sempre molto intenso (♩ = 105)

Ex. muz. nr. 7

Între măsurile 173-187 tensiunea se menţine prin atacuri glissande susţinute, gradarea lor intensificându-se de la măsura 178, *sempre molto intenso*[138], până la măsura 187, de unde în *diminuendo* ne conduce la intermezzoul surprizelor.

INTERMEZZO şi variaţiunea a patra (m. 188-215)

Surpriza se realizează prin *metafora „Phaaa”* a sfâşierii. După momentele apoteotice ajungem în liniştea iluzorie a evenimentelor dramatice. Liniştea aparentă tăinuieşte însă ruperea, sau cel puţin intenţia ruperii în bucăţi a planurilor contrastante –

[138] Simplu, cu multă intensitate.

metaforic vorbind țesuturile, pânzele muncite cu atâtea trudă și sacrificiu – printr-o autodistrugere disperată. Ne întrebăm: Ana Sânziana sau Penelopa își nimicesc produsul trudei lor extenuante? Crezul lor în puterea jertfei cedează locul unei resemnări disperate? Nu! Bunăoară, culminația sfâşierii este înlocuită cu mascarea acesteia. Ne aflăm în zona poantelor surpriză[139]. Explozia aşteptată este evitată printr-o linişte, în felul ei, poate, şi mai ameninţătoare. În măsurile 191-192 se produce ceva cu totul aparte: pe fundalul unui ison multiplu în *ppp* intervine *vox humana ff*, glasul la unison al celor patru interpreți. Fără sunet, respirând cu gura deschisă interpreții rostesc expresia *Phaa*[140] în *fortissiomo* lugubru, iar apoi în scădere ispăşitoare[141] care în măsurile 207-208 se repetă la un nivel mai ridicat al intensității sonore (*idem, come prima, ma piu alto*). Este *Poantă scăzută*. Ruperea, nimicirea, sfâşierea, sfârtecarea pânzei în bucăţi este preschimbată în intonarea unui

---

[139] Termenul *poantă scăzută*, în original *die fallende Pointe*, apare în analizele scenice asupra discursului muzical mozartian la muzicologul şi regizorul austriac Ernst Lert (1883-1955) în lucrarea sa întitulată *Mozart aus dem Theater* (Berlin, 1918). A se mai vedea studiul lui Liebner János, *Mozart a színpadon* (*Mozart pe scenă*), Budapest, 1961.

Die fallende Pointe reprezintă unul dintre toposuri cu efecte subite, neașteptate pe care am căutat să-l traducem ca *poantă-surpriză* sau *poantă scăzută* şi care apare, de regulă, la fazele de finalizare ale unor *momente cheie, momente fecunde* ale desfăşurării procesului muzical.

Poanta scăzută ocupă un *spaţiu* de configurare şi un *timp* de desfăşurare retorică mai mare decât dimensiunile mecanismului propriu-zis ale figurilor stilistice ca atare. Similar componentelor nomenclatorului analizelor morfologice, toposul poantei-surpriză corespunde, ca spaţiu şi timp semantic, articulaţiei formei condiţionate pe parcursul sau la sfârşitul unei structuri muzicale închegate. Are menirea de a surprinde prin înlocuirea poantei de natură dramatică cu subsumarea înăbușită a acesteia. Pauzarea neașteptată a mecanismului de finalizare prin impactul unei poante conduce la un efect estetic conflictual și mai mare decât de cel produs de o cadență oarecum așteptată deja.

[140] Cu indicația senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre,poi diminuendo come espiando.

[141] A se vedea indicația partiturii: *senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre, poi diminuendo come espiando*.

sunet virtual al acestora. Este o ingenioasă tehnică a interpretării plasticizante, o *surpriză-montaj* construită din intervenția nemijlocită, vie a vocii umane – expresia *Phaaa* – în contextul timbralității bogate a corzilor.

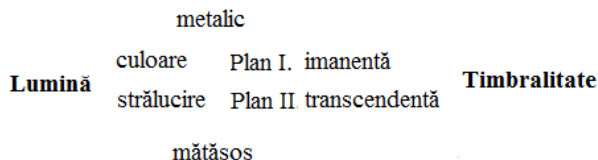
senza voce: soffio con bocca aperta, fortissimo, lugubre, poi diminuendo come espiando
Phaaa
Adagio ♪ = 90
al pont. sul pont. al pont. ord.

Ex. muz. nr.8

Variaţiunea a cincea (m 215-251)

O culoare și o lumină strălucitoare, aducătoare de liniște sufletească confirmă salvarea jertfei și speranța în mai bine al unui final îmbucurător, evlavios (deși până la finalizarea acesteia probele contrastante mai continuă).

Aici, esențializarea culorii și a strălucirii apare într-o timbralitate bipolară:



Timbralitate bipolară direcționată concomitent spre ambele planuri tematice – (m. 215 și urm.): a) spre planul metalului marcând *coloristica* luminii; b) spre planul mătăsii – evidențiind *strălucirea* luminii.

Hermeneutica arhetipului medieval al culorii şi strălucirii arată, că ele au reprezentat pe traiectoria lor evolutivă polii imanent și transcendent ai luminii. Polul imanent – *culoarea* – a fost o moștenire reprezentând ethosul antichității. Preluat de către Sfântul Augustin începe transcenderea sa în strălucire. Canonul moștenit prin Cicero a avut menirea de a salvgarda tradiția antică pentru noua societate. Cel nou – al strălucirii – finalizat de Sfântul Toma de Aquino a condus la strălucirea cerească simbolizând Trinitatea: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. Apariția și dezvoltarea canoanelor le recapitulează Gilbert și Kuhn[142] astfel: „Sf. Augustin (354—430), urmându-1 pe Cicero, a cărui definiţie ajunsese un loc comun, definea frumuseţea ca »proporţie a părţilor, împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii«[143]. Alte definiţii medievale difereau prea puţin în modul de a concepe armonia formală. Albertus Magnus definea frumosul ca o »comensurabilitate elegantă«; Bonaventura, ca o »egalitate numerabilă«[144] Toma din Aquino, ca implicând cele

---

[142] A se vedea, K.E.Gilbert – H.Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972 p. 131.
[143] *Nicene and Post nicene. Fathers,* ser. I, V: II, *Cetatea lui Dumnezeu.* XXII, XIX, p. 497.
[144] *Opere,* ed. Quaracchi, I, 544.

trei condiţii ale integrităţii, proporţiei şi strălucirii[145]”. *Mutatis mutandum*, de la lumină la timbralitate, paradigmele metalicul și mătăsosul pe plan muzical pot avea – precum sugerează tabelul de mai sus – același comportament mutativ de la o ipostază imanentă la aceea transcendentă. Această mutație se poate întrezări în cvartetul evidențiat în drum spre transcendență, mai ales în momentele sale finale – *Adagio religioso (Chiesa del Palestrina*) și *Un poco meno mosso (Pequeña chacona de los recuerdos*) în măsurile 451-495.

Andantino (m. 215-245)

Ex. muz. nr. 9

[145] *Summa theologica,* I, 39, 8, trad. Părinţilor dominicani, ed. a II-a, Londra, 1921, p. 147.

Așadar, variațiunea a V-a începe în *pp dolcissimo*, prezentând o scurtă tranziţie în maniera punții dintre părţile trei şi patru ale *Simfoniei Destinului* beethoveniene: anticipează sugestiv tensiunea crescândă a variațiunilor următoare, o tensiune interceptată în momente succesive. Vocile grave intonând alternativ flageolete naturale[146] pe coarda *La,* viola și pe coarda *Sol,* violoncelul, creează o deschidere neliniştitoare împreună cu jocul *con sordino* în *pp dolcissimo* al vocilor superioare purtătoare de apogiaturi pasagere de tipul unor intonaţii populare baladești.

A tempo (m. 246-251)

Este construit din fărâmituri ale planului metalic producând o mică reliefare a unei dulci reverii.[147]

Ex. muz. nr. 10

---

[146] Indicaţia: *sempre flag. naturali.*

[147] Un poco in relievo dolce sognando.

Variaţiunea a şasea (m. 252-268)

Reprezintă un dialog concertant între violoncel și violă confruntat cu acordurile prompte pizzicato ale vocilor superioare. Este un moment tranzitiv de pregătire a părții centrale culminative.

Dialogul începe cu anticiparea episodului concertant din variațiunea a opta. Se înfățișează în acelaşi tempo ca dinainte, dar într-un discurs dinamic emoţional diametral opus antecedentelor, personificând un rubato cu duritate şi bravură[148]. Apar în ordinea desfăşurării indicaţiile: *fără surdină, violent şi precipitat, declamativ, precipitant*[149].

Prima serie de acorduri întretaie componentele mozaicate ale *planului metalic* în execuţie *pizzicato*. Materialul prelucrat își are originea în metaforele incipitului *Grave,* un pasaj ameninţător care prevestește declanşarea culminaţiei principale a compoziţiei, expuse edificator în următoarea variațiune.



[148] A se vedea indicația pe partitură: *Lo stesso tempo, rubato con bruschezza e bravura*.
[149] *Via sord. violente e precipitato declamando, precipitando*.



Ex. muz. nr. 11

Variaţia a şaptea (m. 268-421)

Reprezintă cea mai lungă componentă a piesei, totalizând 154 de măsuri. Înfățișează culminația mesajului pasional în plenitudinea sa.

Ne oprim asupra momentelor cheie ale variațiunii.

1. *Molto accelerando;* ne aflăm în toiul culminaţiei centrale. Metaforele țeserii se subțiază. Cele două optimi de *dodiez* în măsura 269 decupate din începuturile grupetelor de treizeci și doimi metaforice ale țeserii anunță într-un ritm sacadat verticalizarea acțiunii. Prin anticiparea apariției în rol al unor serii de acorduri izbitoare ne cuprinde o primă impresie că țesăturile discursurilor orizontale vor fi întretăiate. Ne putem întreba însă, de pe piedestalul asociativ al evocărilor, că menirea acordurilor semnalate constă chiar în întretăierea pânzei țesute de eroinele legendelor? Potrivit fidelității Penelopei sau dârzeniei Anei Sânziene dramatismul discursului simbolizează mai mult, credem, intensificarea însăși a trecerii într-un *du-te vino* înaripat al suveicii și gradarea loviturilor pesante ale pieptenului spatei în producerea țesăturii, reflectând edificator pasiunea, voința și abnegația eroinelor amintite.

Ex. muz. nr. 12

2.Motivul planului galopant trece din stadiul virtual-aerian într-o ipostază real-plastică, aidoma muncii pasionale de țesut pânza salvatoare împotriva pețitorilor, fie ai Penelopei, fie al Anei, în chipul soarelui frate (*Molto allegro*, m. 270-292)

Ex. muz. nr. 13

3.În măsurile 293-298 se amplifică dinamica expresivă a acordurilor purtătoare de pasiuni în apropierea lor grăbită spre culminaţia paroxistică în *ff* a discursului.



Ex. muz. nr. 14

4. Nivelurile metaforice ale acțiunii la războiul de țesut se desprind. În măsurile 299-309 se evidențiază du-te-vino-ul suveicii, apoi în măsurile 310-312 cele două niveluri mobile – înariparea suveicii și bătăile (acordurile) pieptenului spatei războiului de țesut – reapar complementar, încetinindu-se ambele de la măsura 312 la măsura 314.



Ex. muz. nr. 15

5. În continuare, de la măsura 329 se evidențiază din nou planul acordurilor purtătoare de geneză verticală a procesului formei.

6. Măsurile 345-354 readuc la egalitate discursul valului galopant cu succesiunea acordurilor dialogante prompte care îl însoțesc.

7. Începând cu măsura 402 evoluția verticală a discursului încetează definitiv, rămâne prezența variată în lanţul jucăuş al intervalelor repetitive evocatoare a navetei suveicii printre lamele spatei. Procesualitatea lor trece prin trei etape.

a) În prima metabolismul evolutiv al discursului trece prin scurte faze ale căror acompaniamente emoţionale sunt reflectate variat, de la luminos la disperat[150] (m. 402-410):

Ex. muz. nr. 16

b) A doua etapă aduce o încetinire declamată pasional (m. 411-413):

[150] *De la luminoso la disperamente.*

Ex. muz.nr.17

c) A treia etapă, în măsurile 414-421,[151] încetinirea de mai sus a discursului se preschimbă într-un final cu mai multă mișcare și accente dramatice:

Ex. muz. nr.18

[151] *La poco rallantando, declamando appassionatamente, (m.410-412) Molto meno mosso, drammatico (♪=cca 114) (m.410-421)*

Variaţia a opta (m.422-450)

Începutul pregătirii finalului în două mini etape.

Moderato (m. 422-433). Se evocă incipitul piesei; în dedesubtul isonului dublu mi*bemol*-re*bemol* reapar variat micile nuclee ale devenirii întru *planul mătăsii* în alternanţa subită a interpretării acestora *la călus* (m.432), *aproape de căluş* (m.433).[152]

Ex. muz. nr.19

Con moto (434-450). Pe același fundal al isonului despletit la trei voci apare în continuare un pasaj concertant similar momentului dialogant al violoncelului din măsurile 252-267. Aici, vioara I. concertează cu restul ansamblului („tutti”). Este „coada cometei” suferințelor, o reminiscență a pasiunilor trăite, evocând atmosfera jeluitoare a pasiunilor plângerii.

Intonarea *per arco* a isonului incipient trece la violă și vioara a II-a într-un tremolo grăbit, produs prin bătăile lemnului de arcuş[153] cu indicația finală *al pont.*, apoi *sul pont.* Violoncelul, execută *per arco* sunetele isonului într-un stadiu sul. pont. cu armonici reduse (*con scarsi armonici*). Se desfășoară întreg

[152] Al pont (432) Sul pont (433).
[153] *Tremolo gettato cl legnobattuto.*

acompaniamentul în *pp* sub forma unui freamăt, tremurând ca o perdea de tul fluturândă. Asupra acestei timbralități pe cât de stranie pe atât de pline cu așteptări sfioase apare soloul în *f* a vioarei I. De la măsura 436 și până la măsura 447, vioara I. intonează *quasi improvisando,* evocând efectele sonore ale planului metalico-tematic grav, un prelungit strigăt jeluitor spre cer. În final, după un moment de *sospiro* (m.448) urmat *ad libitum* (m.449), efectele sonore ale trianglului bătut cu bagheta de sticlă[154] încheie cu multă delicateţe jeluirea.

Ex. muz. nr.20

[154] *Triangolo* ad lib. molto delicato, con baccheta di vetro.

Finalul. *Adagio religioso* (Chiesa del Palestrina) (m. 451-463)

Ieșim cu încetul din zona arhetipurilor antice. Se liniștesc și pasiunile acompaniatoare de evenimente ale legendelor. Intrăm în sfera evlavioasă a motetelor renascentiste evocatoare a dorului după pace în inimi și în lume. O melodie eterică la vioara I. compusă din flageolete, imitând din altitudini îndepărtate climatul afectiv al stilului bisericesc palestrinian coboară ca o transcendenţă, precum ar spune L.Blaga, pe traiectoria pământeană a sunetelor (m. 451-463).

Adagio religioso ♩ = 52
(Chiesa del Palestrina)
flag. loco
pp lontano, in alto
flag. loco
pp lontano, in alto
flag. loco
pp lontano, in alto
453
pp
pp
pp
sul tasto
pp
sul tasto
pp

Ex. muz. nr.21

O concluzie devansată

Față de *Adagio religioso*. *Chiesa del Palestrina flag. loco lontano in alto* (m. 451) întâlnim o indicație similară, simbolică, personificată și în partitura *Colindă baladă* a lui Kurtág György: *sonore dolce ppp di Gesualdo* (m. 105-106). Partea a doua a secțiunii *Hora, quasi in tempo,strascinato, irregolare* (măsurile 82-91) compuse pe textul „Şi el cât umblare,/ Cât îşi căutare,/ Soaţă nu-şi găse! /Pân-pe sorăsa. A!" conduce la *Berceuse Siciliano con amore* (m. 93-114) în care, pe discursul muzical compus în ritmul siciliano învelit într-o intonație de leagăn, răsună repetitiv, cu pasiune gradantă numele Anei Sânziene. Auzim parcă vocea Soarelui, înflăcărată pentru o dragoste oprită a incestului. La urma cântării amoroase apare indicația timbrală *sonore dolce ppp di Gesualdo* asupra textului „Ana Sânziana, Sora" (m. 105-106). În continuare, urmează îndemnul Soarelui în secțiunea *Calmo, scorrevole, esitando, poco espr. concitato* „Ţese Ano, ţese,/ Fir şi ibrişin, /Haine de mătasă./Ţese Ano,/Mai ţese şi mai ţese./ Ca să-mi fii mireasă,/ Ca să-mi fii nevastă./ Şi-mi vei fi mireasă,/Şi-mi vei fi nevastă." Așadar, actul țeserii la Ana ar fi zălogul logodnei și al nunții, implicit condiția comiterii incestului. Punerea de către Ana a probelor cu scara de fier și cu binecuvântarea „popii de ciară" reprezintă mărturii firești de împotrivire ale Anei.

Față de țeserea Penelopei – dovadă grăitoare a fidelității – neîndeplinirea de către Ana a îndemnului Soarelui reprezintă respectarea etosului străvechi al purității între frați, având menirea evitării unui final nefast, dramatic. În locul pedepsei vinei tragice necomise Ana Sânziana Luna și Soarele ei frate sunt condamnați la o căutare zadarnic reciprocă pe traiectoria cerului fără să se întâlnească vreodată – aflăm din finalul legendei „Puternicu soare / Cu gându-mi gânde / Podu să făce,/.De mână lua / Tot pe soră-sa, /Pă pod îmi pleca./Soarele-mi pripe, / Mult îl dogore, / Popa să tope!

/ Dumnezeu mi-1 lua, /Pă cer mi-1 pune./ Când luna răsere, /Soarele apune."

Indicația timbrală *di Gesualdo* ne asociază din *Cronica Napoli* (1590) asasinarea de către compozitorul italian a soției sale (care i-a fost verișoară) împreună cu amantul ei[155] prevestind pericolul unui posibil final pe cât de plin în pasiune, pe atât de tragic în consecințe, – final evitat până la urmă.

Întrebuințarea de către Adrian Pop a numelui lui Giovanni Pierluigi da Palestrina, – compozitor de frunte al sfintei arte corale bisericești renascentiste – în indicarea timbralității finale a cvartetului evidențiat ne orientează atenția retrospectiv, precum am semnalat încă de la începutul studiului nostru privind geneza evolutivă (retro-evolutivă) a formei, la finalul cathartic senin al mitului Penelopei care „şi-a putut petrece restul vieţii în tihnă împreună cu Ulise"[156].

Coda

Pasajul următor – *Un poco meno mosso. Pequeña chacona de los recuerdos*[157] (m. 464-495) – aduce adierea bucuriei seninătății sufletești. *Non vibrato quasi organo* va evoca atmosfera unei ciacone minuscule (m.451-463) prin pulsaţia ternară a acompaniamentului, care asigură şi constanţa variaţională a cadrului armonic. Vioara I. susţine şi în continuare discantul, într-o atmosferă de reverie evlavioasă[158]. Auzim o ciacona mică reminiscentă a Înălțării.

---

155 Cf. Riemann, *Musiklexikon* Personenteil A-K., Ed. B. Schott Söhne, Mainz 1959, p. 626.
156 Anna Ferrari, *Op. cit., p. 651.*
157 Ciacona mică reminiscentă.
158 *Rubato quasi sognando*.

Un poco meno mosso ♩ = 48

(Pequeña chacona de los recuerdos)
il I Violino: *rubato quasi sognando*
464
pp
non vibr., quasi organo
pp
poco cresc.
mp
non vibrl, quasi organo
pp
poco cresc.
mf
mp

Ex. muz. nr.22

Dintre motivele împăcării se mai ridică un ultim val de pasiune în măsurile 496-500, *Più mosso, appassionato*; indicaţia *forte appassionato e sostenuto,* implicit o revenire la *vibrato.* Este ultimă izbucnire.

mosso, appassionato
molto accel.
f appassionato e sostenuto
p
f
f appassionato e sostenuto
p
f
f sostenuto (meno degli altri)
p
f
f appassionato e sostenuto
p
f

Ex. muz. nr. 23

După o pauză cu fermata *longa* urmează şase măsuri (501-506) de *Adagio dolcissimo* şi *delicatissimo*.

Ultimul segment (m. 507-511) *Andante malinconico* readuce variat, din îndepărtări, *lontano rallantando* isonul dublu *mibemol-re* printr-un interval repetitiv de septimă ascendentă de la începutul piesei finalizând compoziţia cu patru pizzicato-uri săltăreţe în *piano*. Ele reprezintă ultimii paşi în sfera evenimentelor sonore părăsind-o tiptil. „Sunetele se pierd, dar armonia rămâne.”[159]

Ex. muz. nr. 24

[159] Goethe, J.W., *Maxime şi reflecţii*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972, p. 205.

Bizuirea Destinului în custodia muzizii

Poemul simfonic cameral Destinul I de Sebastian Țună

Sebastian Țună, aievea reprezentant al celei mai tinere generații de compozitori români, și-a luat rămas bun de anii uceniciei cu o splendidă lucrare camerală – *Destin I* – a amintirilor dedicată primului său maestru, Sabin Păutza, mentorul devenirii sale întru compozitor. Lucrarea are, prin excelență, caracter programatic având la bază mărturiile pline de pasiuni și emoții ale perioadei frământărilor de la îndemnul maestrului urmat de ezitări și îndoieli la hotărârea lui de-a se dedica trup și suflet artei sunetelor.

Programatismul climatului afectiv tineresc, fraged, proaspăt apelează la modul epic de prelucrare muzicală pe care autorul îl și aplică pe deplin optând pentru genul de *Poem simfonic cameral*. Pe lângă mimeticul epic întâlnim însă filonul liric al comentariilor care dă curs în fiecare secțiuni la reliefarea unor accente eminamente dramatice. Precum Aristotel spunea, „cu aceleași mijloace şi aceleaşi modele, tot imitaţie este şi când cineva povesteşte - sub înfăţişarea altuia, cum face Homer,[epic] ori păstrându-şi propria individualitate neschimbată [liric]- şi când înfăţişează pe cei imitaţi în plină acţiune şi mişcare[dramatic]."[160]

Partea I. Ideea descriptivă a programului este configurată printr-un *lirism* provenit din amintirea primelor întâlniri cu maestrul Păuță. Stările emoționale de la primul curs, pregătirea și rezultatul verificării urmat de admiterea la cursul modular *Elemente de compoziție* sunt însoțite de *optimism, curiozitate, frământări, emoții*

[160]Aristotel, *Poetica*, Ed. Academiei, Bucureşti,1965, p.55] (Parantezele intercalate ne aparțin)

și bucurie – care se cer a fi exprimate în discursul primei părți a compoziției

Programul din partea II. reflectă în modul *liric-dramatic sentimentele de mulțumire* trăite în urma recomandării la studierea compoziției și, în contrast cu ele, *frământările alternativei legate de stima de sine* (pauză sau renunțare totală la cariera de compozitor), precum și starea de sănătate a tatălui său.

În a treia parte Poemului programul aferent are caracter *epic-dramatic*, recapitulând într-un fel integrant ideile și sentimentele programului în ansamblu. Partea III. constituie componenta principală a lucrării, față de care primele două secțiuni pot fi socotite ca momente de pregătire – ideatic și motivic deopotrivă –, iar scurta codă concluzivă, ca final al piesei. Sunt evocate aici evenimente biografice de natură negativă, *dramatice* chiar, în urma cărora tânărul Sebastian a ajuns pe punctul de a renunța la studiile în compoziție muzicală. „Mi-am propus să descriu muzical luptele pentru a-mi recăpăta încrederea în mine și pentru a continua să perseverez în domeniul compoziție” – mărturisește pe paginile disertației de master.

În finalul mărturisirilor autorul evidențiază și specificul omagial, de ofrandă a programului. „Reflectând la importanța acestor experiențe și momente, mi-am propus ca în gest de recunoștință să compun o lucrare care să fie o ofrandă adusă maestrului Sabin Păutza. Ideile programatice mi-au servit ca sursă de inspirație pentru articularea la nivel micro-structural și macro-structural a poemului simfonic „Destin I”.

Așadar, retorica programatică a discursului începe cu metaforizarea muzicală pe plan liric a unor sentimente ca *optimism, curiozitate, frământări, emoții și bucurie.* Apoi continuă în sensibilizarea lirico-dramatică a sentimentelor de *renunțare* la înfăptuirea idealului sădit în stima de sine pentru viața de

compozitor. Adevărata dramă începe abia de acum în învierea muzicală a emoțiilor acompaniatoare ale luptei în inima și sufletul autorului pentru recâștigarea încrederii în sine. În final, se exprim sentimente omagiale față de mentorul care l-a condus pe eroul programului la victoria asupra sentimentelor frământate.

Discursul muzical al Poemului simfonic se desfășoare în ghirlande structurate din lanțul unor împletituri ale metaforelor muzicale de sentimente de la o liniște sufletească la culminare gradante și apoi descrescânde până la potolirea lor. Metaforele muzicale sunt concepute în motive asociative reprezentând un adevărat arsenal activ de mijloace expresive. Ele apar în sens generativ în prima parte a compoziției, obțin o prealabilă esențializare în plus în partea a doua, iar în partea a treia, cea principală ridicându-se la rang de teme și derivate ale acestora își lărgesc, plasticizează și dramatizează întreg procesul muzical de rezolvare și finalizare a evenimentelor emoționale impuse de programul inițial ca atare.

Motivele de mai jos cu potențialul lor de a deveni teme sunt purtătoare tăinuite de sensuri retorice ale programului ca semnificanți (forme), la care asociind epitete cu funcții de semnificat (conținut) încercăm să le atribuim rol de realizator și transmițător al mesajului către receptori.

Piesa cucerește, fără tăgadă, pe ascultător nu numai prin elocvența sincerității dorului devenirii dar și prin sensibilizarea acelei angoase inevitabilă care îl încearcă pe om „de a fi conștient de ceea ce e capabil să facă și să devină”[161].

În scopul interpretării pe cât de expresiv posibil al discursului muzical Sebastian Țună își alege tipul „B” al orchestrei

---

[161] Fragment dintr-un aforism de Kierkegaard, în http://www.citatepedia.ro/index.php?id=64540

de cameră[162] compusă din instrumente cu statut solistic. Motivele și temele compoziției devin caracteristice astfel și din punct de vedere timbral propriu specificului instrumentului la care au fost compuse.

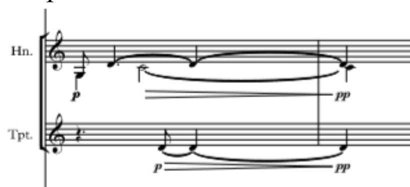
Pe lângă acest statut timbral instrumental se mai deosebesc și anumite „stări și stadii” coloristice menite să îmbogățească expresivitatea mesajului muzical.

Astfel de momente au amprente retorice ale unor tehnici interpretative de muzica spectrală la nivel de ansamblu, sau de multifonie la instrumentele solo, mai ales la suflători de lumene.

Dintrte ele amintim, mai întâi, motivele și temele principale al discursului. Distincția între ele constă în apariția lor originară, generativă, de regulă ca motive, ca apoi, pe parcursul evenimentelor, prin reapapariții esențializate, să devină teme. Chiar teme bidirecționale în sensul că-și dovedesc existența nu numai prospectiv, pentru continuare, dar și retrospectiv explicând oportunitatea lor generativă încă de la început.

1 Motivul în duoul corn – trompetă (mai târziu surdinată)

a)prima lui apariție paralelă anticipează expresia complementară *în doi* a temei:



Măsurile 8-9 (mai apoi, 62-64, P.II)

[162] Marc Pincherle, *L'orchestre de chambre* Librairie, Paris, 1948

b) ca Tema I. din partea II

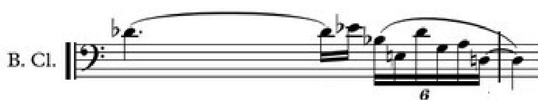


Măsurile 102-107

Este motivul, mai târziu tema speranței la trompetă secundată de suspin prelungit la corn. Împreună sugerează dorul de realizare a idealului devenirii intru compozitor. Pe lângă sincronia polifonică a melodiilor frumusețea lirică a expresiei se întregește complimentar în varietatea traiectoriei dinamice ale celor două instrumente. Linia pasională a metaforei speranței la trompetă de la *piano →mezzopiano* la *pianissimo morendi* se însoțește la corn cu dinamica gradată a melodiei suspinului la gradul de *mezzoforte*. Sinceritatea crezului speranței se argumentează cu creșterea dinamică spre strigăt a suspinului acompaniator.

2. Ideea fixă. Citat adus aminte din memorie

Se aciuă sub tutela pasajelor paralele ale fagotului. Menirea ei constă în a sesiza stările de angoasă a autorului, șovăielile sale, momentele de neîncredere în reușita devenirii de compozitor. Este un motiv modest în exprimare, umil în rolul lui de ideea fixă, coordonatoare ca o „eminență cenușie" a întregului discurs muzical programatic pentru care Sebastian Țună a integrat-o în seria motivelor și temelor compoziției:



Măsura 14

Scopul lui prestabilit este formulat astfel: „Va rămâne ca *idee fixă* ce apare în fiecare Parte urmând să primească noi valențe timbrale și tratări sintactice: omofon, polifonic sau eterofonic. Citatul este dintr-o lucrare pe care am audiat-o și nu mi-o mai amintesc, dar, ajuns cu lucrul la acel punct, am citat acea idee muzicală și folosit-o ulterior în mai multe variante pentru fiecare dintre secțiuni, cu diverse variații, dat fiind faptul că este un citat din memorie și pentru că nu-mi amintesc lucrarea sau autorul ca să pot cita cu exactitate”- se mărturisește în autoanaliza amintită.

Este ceva tainic-simbolic de sorgintea similară a *inconștientului colectiv* în această „uitare de sursă” a unui arhetipal. „Arhetipurile constituie structura inconştientului colectiv – suținea Carl Jung – ele sânt dispoziţii înnăscute de a experimenta şi reprezenta situaţii şi conduite specifice umane”[163]. Freud, la rândul lui, mărturisea că „în general, nu ştim dacă uitarea unei impresii este legată de ştergerea urmei sale din memoria noastră; însă despre refulare putem afirma cu certitudine că ea nu înseamnă dispariţia, ştergerea amintirii”[164] considerând „ refularea drept constitutivă nucleului originar al inconştientului.”[165]

În partitura de față *„destinul”* structurării tainice a acestui arhetip uitat constă în întoarcerea repetată la ea ca idee fixă citată din memorie fără a se putea regăsi sursa acesteia. Spre exemplu, reapariția ei dramatizată în partea II-a, de asemenea în custodia fagotului :

[163] http://www.psihanaliza.org/jung/inconstient_colectiv.html 10:15, 20 aug.2018
[164] http://subiecte.citatepedia.ro/despre.php?s=Sigmund+Freud%40uitare 2018 aug. 20, 11:12
[165] http://www.psiholistic.ro/blog-psiholog-galati/refulare-2/ 2018 aug. 20, 11:19

Măsurile 79-82

3.Acordurile tematice au rolul de urmărire verticală a vectorului înaintării evenimentelor. Prin gestica lor percutantă străpung țesătura pasajului vizat contribuind la dinamizarea expresiei linear orizontale de pe axa epică-sintagmatică a discursului.

Aplicate în Partea I. *Agitato*, măsurile 23, 26. în *Cantabile* 42-42; apoi în partea III. *Risoluto* măsurile 137-145, 170-185

De exemplu:

Măsurile 138-140

4.Motivul chemării (structură modală)



Apare prima dată la începutul Părții a III-a (măsurile 98 și urm.):

Măsurile 95-100

Are la bază chemarea înduioșătoare de a nu te lăsa, un îndemn la continuarea luptei pentru împlinirea idealului. Nu este întâmplător, credem, că apare în debutul primei teme, *tema speranței* din Partea a III-a.

5.Temă ludică cu conotații polivalente (apare ca tema II-a din partea III.), ispită cu o obiectualitate nedefinită[166] (Hegel) sau ca o formă a finalității unui obiect, întrucât percepem fără reprezentarea unui scop[167] (Kant) – a cărei semnificație este dependentă nu numai de contextul integrant al pasajului în care debutează dar și de modul interactiv definit de gradul și bogăția capacității asociative a subiectului perceptor.



Măsurile 108-113, la pian 125-130

Comparând-o cu paradigme similare din istoria muzicii universale tea ludică poate avea spre exemplu caracteristici conotative înduioșătoare evocând climatul afectiv vesel al melodiei indiene plină de bucuri, citate de Dvořak în partea a treia din Simfonia sa nr.5 *Lumea nouă* partea a treia:

---

166 „... tonul este, fără îndoială, o exteriorizare și o exterioritate, dar e o exteriorizare care, tocmai prin faptul că este exterioritate, se suprimă îndată pe sine. Abia a prins-o urechea și deja această exterioritate a amuțit ; impresia care trebuie să aibă loc aici se interiorizează îndată; tonurile răsună numai în străfundul sufletului, a cărui subiectivitate ideală este cuprinsă și pusă in mișcare.
Această interioritate lipsită de obiect în ceea ce privește conţinutul şi modul de expresie constituie natura formală a muzicii. Fără îndoială, are și ea un conţinut, dar nu în sensul artelor plastice și nici în acela al poeziei, căci ceea ce-i lipsește este tocmai concretizarea ei în exterior in figuri obiective, fie în formele unor fenomene exterioare, reale, fie în obiectivitatea proprie reprezentărilor şi concepţiilor spirituale."În: Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II. Editura Academiei, Bucureşti, 1966. p. 288

167 I. Kant, *Critica facultății de judecare*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981. P. 129



Anton Dvořak *Simfonia a V-a în mi minor*, partea III Scherzo măsurile 12-23

Poate consuna însă și cu episoade sumbre din amintirile amenințătoare ale trecutului încărcat de clipe *memento – așa să nu mai fie!* – atenționând- ne, împreună cu eroul programului învederat asupra indubitabilei importanțe a evenimentelor „jucate” în mersul înainte de propria formare a destinului. Amintim ca exemplu în acest sens un fragment din prima parte a simfoniei nr.7 „Leningrad” de Shostakovich (fragment), prevestirea muzicală a sosirii a naziștilor cotropitori.



[168]

Fragment din partea mediană a primei părți, începutul epizodului 4.

[168] Ondulația conotațiilor acestor teme de la F.Lehár la B. Bartók are un evantai de sem ificații deosebit de bogat și ar merita un studiu semiotic-semantic aparte

6. Troz dem mai înainte lirizant în Cantabile (măsurile 39-41), mai apoi în Risuloto (măsurile 52-55)

Motivul sfidării, motiv obstinat apare de două ori, în piano, măsurile 39-41 și în forte fortissimo, 50-55 cu menirea de anticipare a marii teme de ostinato îndărătnic

Măsurile 51-55

7.Tema obstiné (basso continuo-ostinato cvasi passacaglia) marchează cu dârzenia ei îndărătnicia eroului în lupta pentru împlinirea idealului vieții de compozitor. Apare în Partea III-a între măsurile 132-151, apoi 172-185

Măsurile 132-134

8. Motivul strigăt al înfricoșării, se expune în partea II. a compoziției și reapare în continuare de fiecare dată exclamând când discursul melodic confirmă gravitatea punerilor la încercare a tânărului compozitor în lungul lui proces dramatic de a deveni el însuși.

Măsurile 67-68

Momente de muzică spectrală

1 Începutul compoziției „Ca din povești” (și Finalul) generează strălucitor evocarea evenimentelor programatice atribuite discursului muzical spre a fi povestite prin mirajul sunetelor ca purtători direcți mesajului lucrării.

Măsurile 1-3

Multifonie cu menirea de a îmbogăți cu plusuri de flux ale luminozității povestirii mai ales interioritatea sa lirico-dramatică. În

exemplul de mai josmujltifonia apare în vcinătate motivelor chemării și ale lirismului:

Măsurile 151-155

Motivele, temele, epizoadele spectrale și multifonice – enumerate mai sus, la care – elanul risipitor al tinereții! – se mai adăugă încă atâtea în plus, coexistă în finalizarea structurii partiturii, manifestându-se, precum am văzut, prin funcții retorice dublă expresiv-plasticizantă. Au totodată caracteristici prin excelență relaționale în variate contexte *topos* – *figura* ca semnificanți deschiși spre ilustrarea metaforică a ideilor și sentimentelor engramate în partitură. Fizionomia intrinsecă a acestora sugerează capacitatea lor de a fi asociate la variate semnificații programatice-imaginare. Toposul lor – câmpul pozițional al multitudinii polifonice de voci confluente ale partiturii

– le mai înzestrează cu plusuri de valori estetice – de la frumos și vesel, la sublim și tragic – ansamblul complex al acestui arsenal tematic. Ele înzestrează grăitor cu aceste valori semnificanții prezenți cu dinamismul lor în mișcarea și finalizarea mesajului evidențiat.

Pasaje arpegiate, cvasi glissandi triunghiulare în registrul acut al lemnelor și al pianului, pictează aidoma unui văl transparent fundalul lucios al imaginilor redate *ca din povești* ale programului prescris. Ideea concentrată a motoului de pe coperta partiturii, străbate longitudinal întreg discursul piesei îndemnând totodată, împreună cu autorul spre și mai departe: *Când privesc în urmă, parcă înțeleg prezentul*...

Cluj-Napoca, 14 septembrie 2018

Noeme în mutațiile structural-istorice ale conceptului de armonie muzicală

[Deducție noetică din actul gândirii frumosului]

Cuvinte cheie

1.Noema (gr. *noema* „gândire”, „reflecție”), reprezintă figura care constă într-un enunț menit să comunice, datorită contextului sau situației, și o cugetare neexprimată.[169]

2.Episteme. Epistemele reprezintă *decupaje punctiforme* din continuum-ul evoluției gândirii umane, decupaje care în mod generativ oferă modalități de acumulare concentrată a cunoștințelor. Aceste modalități sunt deci epistemologice şi dispun, pe de o parte

---

[169]sursa: *Sinonime82* (1982)

a).Legat de semnificața conceptuui de noemă, mai reținem: Capacitatea sa de a comunica un *sens neexprimat* este esența oricărui fenomen lingvistic, în general, și a celui stilistic, în special. E un adevăr constatat și de cei vechi

B. P. Hasdeu, referindu-se la același *sens ascuns,* îl numește cu termenul de *noema* „cugetare intențională” și propune ca, după sintaxă, să se întemeieze o „doctrină” a limbii pe care ar numi-o „noematologie”. [a se vedea în: Dicționarul figurilor de stil]

b).În filozofia fenomenologică a lui Husserl: Termen care desemnează obiectul gândirii, conținutul ideii, datul intuiției, conținutul unei propoziții.

c) În lingvistică: Semnificatul unui glosem. [Pron. *no-e-*. / cf. fr. *noème,* gr. *noema* – gând, percepție < *noein* – a gândi]. In: https://dexonline.ro/definitie/noem%C4%83 accesat: 03 0602018 16:26

d).În istoria logicii:Ideea ca act al gândirii – noezis - al cărei conținut este noéma – aspectul noetic al gîndirii [Anton Dumitriu, *Istoria Logic*ii vol.1. după Aristotel]

Husserl păstrează contactul terminologic şi cu Aristotel şi cu scolasticii,- actul gândim şi conţinutul gândirii, *noesis* şi *noema,* sunt termeni aristotelici*; intenţionalitate* eastge termen scolastici; totuși,

el se îndepărtează de concepţia Stagintului şi de concepţiile scolastice; el nu face din intelect puterea care realizează fuziunea dintre existent şi noetic; el nu poate universaliza gândirea pură până la confundarea ei cu universalul pur care este existenţa – Fiinţa. Husserl pune in centru lumii *ego*-ul, care nu este decât o expresie subiectivă şi limitată a gândirii. Prin aceasta el pierde contactul cu gândirea Stagiritului.[Idem, vol.3]

reconstitutiv, pe de alta, prospectiv de potențe pendulante între trecutul unor momente antecedente şi viitorul altora perspectivale. Fata ianică a epistemelor asigură astfel condiții bi- şi polivalente pentru contemplarea şi investigarea fenomenelor depistate spre analiză din mediile omogene artistice şi științifici deopotrivă[170].

3.Cezura are trăsături anatomice operante, ca pauza, oprirea, intervalul, secționarea, tăierea[171]

Arhetipul definițiilor între frumos și armonie

Bazându-ne pe puterea semantică a celor trei noțiuni analitice – cugetare neexprimată, subînțeleasă și asociativă, capacitate reconstructivă și perspectivală, condiții bi- şi polivalente pentru contemplare şi investigare, secționări transversale – ne-au condus la descoperirea sinonimiilor între noțiuni menite să formuleze semantica conceptului de armonie – simetria, proporția, integritatea, ordinea, stabilitatea, mobilitatea, și altele – că acestea au sorgintea istorică din stăruințele multiseculare ale definirii conceptului de frumos respectiv de muzică (cu rezonanță arhetipale, Mousike). Am trecut deci la examinarea drumului parcurs asupra evoluției unor definiții ale frumosului în general, și ale frumosului muzical, în special în speranța dezvăluirii unor informații retorice, stilistice și estetice inclusiv despre conceptul de armonie muzicală.

Din multitudinea milenară a tentativelor definirii frumosului am ales două sub forma unor noeme evolutive, și anume:

1.După Cicero, modelul stabil: „Proporția părților împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii”[172].(

---

[170] Michel Faucoult, *Cuvintele şi lucrurile,* Ed.Univers, Bucureşti, 1996
[171] În: DEX, DFS, DFL, DTM
[172] În: : K.E.Gilbert – H.Kuhn, *Istoria estetic*ii, Meridiane, București, 1972 p. 131

2.După Aristotel, modelul matematic: „Formele cele mai înalte ale frumosului sunt ordinea, simetria şi definitul şi pe acestea mai ales le scot în evidenţă ştiinţele matematice.”[173]

Primul model are caracter static, sugerând stabilitate și valabilitate generală. Prima parte cu trăsături abstracte subînțelege ideea de frumos, cea de a doua, frumusețea în diversitatea sa concretă.

Al doilea model se caracterizează prin dinamică și mobilitate. Se concretizează, de regulă, în muzică între număr și sunet, între sunet și armonie.

Ambele se structurează din componente relaționale

Preliminarii

Recapitulând cele spuse: reliefarea momentelor noematice din evoluția definiției conceptului de armonia muzicală ne justifică întrebuințarea sinonimică a unor termeni relaționali ridicați la rang de concepte analitice operante. Ipostazele lor congruente au menirea de a menționa sensul polivalent al semnificației traiectului parcurs de la o cezura la alta în mutațiile structural-istorice ale definitei. Polivalența sensului acestor mutații presupune totodată dreptul la reciprocitate ale conceptelor operante. Ele sunt multe și

[173] Aristotel, *Metafizic*a, 1078a; Ctatul mai pe larg: „Deoarece însă binele şi frumosul se deosebesc, căci primul e întotdeauna în acţiune, iar celălalt se aflã şi în lucrurile imobile, filosofii care susţin că matematica nu se ocupă cu frumosul, nici cu binele se înșeală, căci asupra Frumosului se concentrează mai ales discuțiile și demonstrațiile ei.Faptul că ea – matematica – nu-i pomenește numele nu ne îndreptățește să spunem că nu vorbește de el – de Frumos – căci ea nu facere doar altceva decât să-i arate efectele și raporturile. Formele cele mai înalte ale frumosului sunt ordinea, simetria şi definitul şi pe acestea mai ales le scot în evidenţă ştiinţele matematice. Și, de vreme ce aceste forme – vorbesc de ordine și definit – sunt cauzele a o mulțime de efecte, e limpede că matematicienii socotesc oarecum drept cauză și pe acea de care vorbim, adică Frumosul.

au manifestare metaforică cu perspective asociative, mai ales în procesul receptării creațiilor muzicale vii.

Enumerăm dintre ele sistemic pe cele mai importante:

a) *concepte centrale* enumerate mai sus: relația, proporția, armonia, melodia, melos, (sinonima ei antică: melopeea), muzica (denumirea ei, antică, în ansamblu cu armonia, cântul și dansul a fost Mousike);

b) *concepte dinamice*: număr, sunet;

c) *concepte relaționale*: corelație, simetrie, echilibru, stabilitate, mobilitate

În discontinuitatea lor, la momente de cezură, conceptele operante apar ca putătoare de noemă, iar pe parcursul traseului, ca agenți motorii acompaniatori ai mutațiilor noematice. În amândouă ipostazele sunt cuprinse concis în categorii epistemice și în figuri retorice.

De pildă chiasmul cu conotații epistemice din *Tratatto di pittura*,[174] „poezia este pictură oarbă, pictura, poezie mută", exprimă gândirea estetică a lui Leonardo da Vinci (implicit, a epocii) despre mesajul senzorial interdependent al artelor renascentiste.

Sau, metafora cvasi aforistică a lui Pascal, „Omul nu este decât o trestie, cea mai fragilă din natură: dar este o trestie gânditoare"[175] Reflectă esența gândirii filosofului matematician despre condiția umană între abis și zenit, firava sa fizică și măreția lui spirituală.

Noemele epistemice, similar cărților, *habeant sua fata*: Unele din ele devin maxime, altele se confruntă involuntar– Gelbert *versus* Goethe despre număr și sunet, alteori premeditat – Leibniz

---

[174] Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură,* Meridiane, 1971

[175]Pascal*,Cugetări,*https://bibliotecapemobil.ro/content/scoala/pdf/Blaise%20Pascal%20-%20Cugetari.pdf p.76, nr 125

versus Schopenhauier, despre aritmetica și filosofia sufletului. Vom reveni asupra lor.

În centrul preocupării noastre se află poziționarea medievală – în patristică și scolastică – a cezurii evolutive asupra sinonimiilor conceptului de armonie a muzicii. Atingând antecedentele din antichitate pornim către depistarea centrului și ajuns la el, îl depășim trecând în zonele sale aposteriori, până în zile noastre.

Ne vom opri deci la cugetările lui Augustinus Aurelius, distingând între invesgtigările sale asupra definirii *frumosului stabil-pozițional* pe de o parte și a *receptării sale dinamic-procesuale*, pe de alta.

Stațiunile premergătoare la primul demers sunt: Cicero și precursorii săi; cele ulterioare: Scolastica, Bonaventura, Albertus Magnus, și Toma d'Aquino. Urmărirea traseului cognitiv reprezintă, credem, un bun prilej de a eveidenția fecunditatea spirituală acest mileniu medieval socotit destul de multă vreme ca „obscur-întunecat".

Prima definiție. Frumosul static

De la Cicero la Augustin. Demersul nostru atinge definiția stabilă cu *cezuri bipartite* structurate pe de o parte într-un mod *abstract*, pe de alta, în mod *concret*. Ipostaza abstractă vizează *proporția, simetria, echilibrul* între *componentele* raportate la *întregul ideatic* al fenomenului. Partea de înfățișarea concretă se adresează percepției senzoriale. Partea primă este statică, sugerează eternitatea idealului de frumos, cea de a doua, după spusele lui Lucian Blaga, coboară transcendența: idealul de frumos devine particular în frumusețile obiectelor și ființelor, inclusiv în creațiile artistice, muzicale.

Verigile noematice ale lanțului evolutiv se ordonează în relații dinamice între segmentele abstracte și concrete ale definiției

care, pe parcursul evului mediu se manifestă în trei faze distincte. În prima fază a relației se reduc extensiunile componentelor oarecum simplificându-se; în a doua, se renunță la partea senzorială a definiției; în a treia, partea eliminată se reintroduce, reapariția sa este însă aparentă: în locul culorii pământene apare strălucirea cerească.

Mutațiile evolutive au transformat în existență medievală definiția antică asupra conceptului de frumos în variantă medievală:

Antecedentele evoluției medievale

Cezura conceptului de frumos stabil-pozițional la:Marcus Tullius Cicero (106-32 î.e.n.):

„Estetica lui Cicero – arată Tatarkiewicz – a fost o sinteză a vechilor idei ale erei clasice, dar ideile lui noi au inaugurat o nouă eră. Asupra problemei definirii frumosului, toate şcolile căzuseră de acord că *frumosul depinde de ordine şi măsură, de aranjamentul adecvat al pârților*. Cicero le-a urmat descriind frumosul ca *ordo,* adică ordine şi *convenientia partium,* adică armonie a pârților. Dar încă de aici, el a îmbrățișat un punct de vedere inedit, spunând că frumosul „acţionează prin aparența sa *(sua specie conmovet),* „impresionează ochii *(movet oculos),* depinde de un „aspect' frumos *(aspectus).* Corelând frumosul cu aparența și aspectul, el a conceput astfel o noțiune de frumos sensibil, mai restrânsă decât noțiunea tradițională de frumos."[176]

Patristica, Augustin

În epoca Patristicii Augustinus (354-430), preia ideile ciceroniene sintetizându-le astfel: „Omnis enim corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris

---

[176] Wladyslaw Tatarkiewicz, Istoria esteticii, Editura Meridiane București 1978, vol. 1 p. 299

suavitate"[177]. Proporția părților împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii

Scolastica

Albertus Magnus

În perioada Scolasticii Albertus Magnus (1193-1280) menține conținutul definiției originale, mai mult, evidențiază caracterul relațional al acesteia:

„Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur."[178]

---

[177] Augustin, *De civitate Dei* Libr. 22 alin. XIX/ 2
http://www.englbauer.de/theol/download/texte/deciv_l22.htm#2200

[178] Summa Theologiae I. q. 39, a 8
http://www.corpusthomisticum.org/sth1028.html
În traducere, mai pe larg, în context: „Deoarece, dacă, atunci când i sespune lui Moise *eu sunt cel ce sunt* vor-beşte Treimea, atunci Moise ar fi pututspune: *cel ce este Tatăl şi Fiul şi SfântulDuh* m-a trimis pe mine la voi. Deci, şimai târziu ar fî putut aceasta este fals, pentru cănici o persoană nu este Tatăl şi Fiul şi Sfântul Duh. Prin urmare, nu poate fi comun Treimii, ci este propriu Fiului.
Răspund: trebuie spus că intelectul nostru, care este condus de la creaturi către cunoaşterea lui Dumnezeu, trebuiesă-l considere pe Dumnezeu după modul pe care şi-l asumă de la creaturi. însă în considerarea unei creaturi, ne apar în ordine, patru aspecte. Căci în primul rând, este considerat însuşi lucrul în mod absolut, în măsura în care este un existent. A doua considerare a lucrului este în măsura în care este unul. A treia considerare a lucrului este conform faptului că există în el puterea de a opera şi de a cauza. A patra considerare a lucruîui este conform relaţiei pe care o are cu cele cauzate. De aceea, această împătrită considerare ne apare chiar cu privire la Dumnezeu. Prin urmare, în baza primei considerări, prin care Dumnezeu este considerat în mod absolut potrivit fiinţei sale, este analizată atribuirea pe care o face Ilarie, conform căreia eternitatea revine Tatălui, înfăţişarea Fiului, utilizarea Sfântului Duh. Căci eternitatea, în măsura în care semnifică a nu avea un principiu, are o asemănare cu caracteristica proprie a Tatălui, care este principiu, şi nu din principiu. Iar înfăţişarea sau frumuseţea are o asemănare cu caracteristicile proprii Fiului.

„Trei lucruri sunt cerute pentru frumusețe: primul este mărimea elegantă şi potrivită a corpului, al doilea este aranjarea proporțională a membrelor, al treilea răspândirea culorii bune şi clare."[179]

În posteritate, definția lui Albertus Magnus rămâne și într-o formă redusă păstrând însă ambele componente ale sale, cea abstractă și cea concretă deopotrivă:

Căci pentru frumuseţe se cer trei lucruri, în primul rând, integritatea sau desăvârşirea, căci cele care sunt împuţinate prin însuşi acest fapt sunt urâte. Şi proporţia sau consonanţa este obligatorie.Iar apoi, strălucirea; de aceea, cele ceau culoare strălucitoare sunt consi-derate a fi frumoase. Prin urmare, cât priveşte primul aspect, are o asemănare cu caracteristica proprie a Fiului, în măsura în care este Fiul care are în el, în mod adevărat şi desăvârşit, naturaTatălui. De aceea, pentru a indica aceasta,ugustin[178] spune, în expunerea sa, undee află suprema şi cea dintâi viaţă etc.,adică în Fiul. Iar cât priveşte cel de-aldoilea aspect, se potriveşte cu caracteris-tica proprie â Fiului, în măsura în careeste imaginea imprimată a Tatălui. Deeea, vedem că o anumită imagine estemită frumoasă, dacă reprezintă în moddesăvârşit lucrul, chiar dacă ducrul este>urât. Şi aceasta a remarcat şi Augustin[178],atunci când a spus că unde este armoniacea mai mare, se află şi cea dintâi ega-tate etc. Iar în privinţa celui de-al altreilea lucru, se potriveşte cu caracte-ristica proprie a Fiului, deoarece esteCuvântul, care este chiar lumina şi stră-lucirea intelectului, cum spune <Ioan>Damaschin[178]. Şi aceasta remarcă Augustincând spune: întocmai ca şi Cuvântul desă-vârşit căruia nu îi lipseşte nimic şi este oanumită artă a Dumnezeului omnipotent[178]etc. Iar utilizarea are asemănare cu celeproprii Sfântului Duh, acceptând în senslarg utilizarea, deoarece a utiliza con-ţine în sine chiar ideea de a te bucura deeva, după cum a utiliza înseamnă aasuma ceva în facultatea voinţei, iar ate bucura înseamnă a utiliza cu bucurie,după cum spune Augustin în Desprereime, X[178]. Prin urmare, utilizarea princare Tatăl şi Fiul se bucură reciproc sepotriveşte cu caracteristica proprie a Sfân-tului Duh, în măsura în care este iubire.Şi aceasta spune Augustin: acea iubire,delectare, împlinire sau fericire a fost nu-mită de către el utilizare[178]. Iar utilizareaprin care noi ne bucurăm de Dumnezeuse aseamănă cu caracteristica proprie aSfântului Duh, în măsura în care estedar. Şi aceasta arată Augustin când spune:în Treime este Sfântul Duh, suavitateanăscătorului şi a celui născut, copleşindu-necu o imensă generozitate".În: Toma din Aquino, Summa Thjeolofgica Iași, Policrom, 2009, p. 367

[179] Wladyslaw Tatarkiewicz , Op.cit. vol.2 p. 347

„frumosul reprezintă o comensurabilitate elegantă”[180]

Bonaventura

În același timp Bonaventura (1221-1274), modifică definiția. Păstrând doar partea ei abstractă optează pentru habitusul abstract al frumosului sugerând interpretarea medievală a idealului de frumos antic platonican[181]:

quia „pulchritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa“,[182]

căci. „frumuseţea nu e altceva decit o egalitate numerică*[183]*.

Există și traducere în care în loc de atributul *numeric* apare cel de *numerabil*, astfel: frumosul este o „egalitate numerabilă”[184]. Precum vom vedea, această interpretare ne trimită la cel de al doilea demers al investigației noastre.

Toma din Aquino

Toma din Aquino (1225-1274) finalizează, potrivit gândirii medievale scolastice, transformarea teologică a definiției frumosului în contrast cu urâtul. Continuând concepția relației ternare a lui Albertus Magnus, de la universalul abstract prin legătura sa medie a particularului la individualul final al concretului. Traiectoria relației conduce de la frumos (pulchro) la

---

[180] Citatul apare în: K.E.Gilbert – H.Kuhn, *Istoria estetic*ii, Meridiane, București, 1972 p. 131

[181] Platon, Faidros, 246e:„Esența divină ete frumoasă, înțeleaptă și bună și în toată chipurile încă, precum spuneam”

[182] *Itinerarium mentis ad Deum 2, 4—6 (Quaracchi, V, 300)*
http://www.unifr.ch/dogmatik/assets/files/WebPaper/Bonaventura_Itinerarium/page.pdf
p.40

[183] Wladyslaw Tatarkiewicz *,* *Op. Cit.* vol. 2 p. 340

[184] în: K.E.Gilbert – H.Kuhn, op.cit. p. 131

frumusețe (pulchritudine) și creează aparența reintroducerii în definiție a culorii ca element concret senzorial al acesteia. În realitate însă ultima verigă reprezintă strălucirea divină:

„Frumuseţea pretinde trei condiții: întâi, integritatea sau perfecțiunea, căci lucrurile lipsite de ea sunt prin însăși această lipsă urâte; în al doilea rând, proporția cuvenită sau armonia; și, în fine, claritatea, motiv pentru care cele care au culoare strălucitoare se numesc frumoase."[185]

Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur[186]

Pe scurt deci, cele trei condiţii ale frumuseţii din *Summa Theologiae* (I q. 39 a. 8) sunt:

Integitate, proporție, strălucire sugerând alegoric frumusețea Sfintei Trinități: Pater, Filius et Spiritus sanctus; Tatăl, Fiul și Sfântul Duh (Spirit).

Recapitulare

Evoluția medievală a definiției frumosului moștenite din antichitate:

Proporția părților împreună cu o anumită calitate plăcută a culorii
Comensurabilitate elegantă
Egalitate numerică-numerabilă
Integritate, proporție, strălucire

Reținem totodată, că sursa antică a definiției investigate vizează la modul concret frumusețea umană modelată a în sculptură sau pictură. În virtutea sincretismului artelor muzelor și a

---

[185] Wladyslaw Tatarkiewicz , *Op. Cit.* vol. 2. p. 340 II/373
[186] Toma d'Aquino, *Summa Theologiae* I q. 39 a.8

sinonimiei retorice varianta citată a fost și este subînțeleasă felurit, inclusiv pe planul generativ al frumosului antic sau medieval. Mai mult, ea va reprezenta în Renaștere una dintre premisele de bază ale *Tratatului despre Pictură*[187] de Leonardo da Vinci.

Definiția a doua. Frumosul dinamic

Antecedente

*Antichitatea***.** Sursele primare ale variantei apar și în cazul definiției dinamice despre frumos în antichitate, spre exemplu în Tratatul de *Probleme* atribuit lui Aristotel .Cităm: „*Problema 38* întreabă de ce oare ritmurile, melodiile și armoniile produc plăcere, răspunzând că plăcerea produsă de ele este parțial naturală și înnăscută și parțial își are obârșia in număr, stabilitate, ordine și proporție, care sunt prin natura lor dătătoare de plăcere"[188].

Se poate observa că întrebările de ordin muzical pe care Tratatul le elaborează sunt în parte similare cu cele puse de estetica moderna.

Platon și Aristotel

Urmărind mai departe șirul confruntărilor spre cugetările lui Augustin, ne oprim mai întâi la Platon și Aristotel:

a)Platon (428-348 î.e.n.) în *Timaios,*[189] anticipează caracterul relațional a componentelor conceptul de frumos.Cugetând despre puterea unificătoare a proporției (analogiei) remarcă: „Să unești bine doi termeni într-unul fără ajutorul unui al treilea nu este posibil. Trebuie să existe la mijloc o legătură care să-i strângă pe amândoi. Dintre toate legăturile, cea

[187] A se vedea mai ales *Paragonele*, în*:* Leonardo da Vinci, *Op.cit*. p. 11-36

[188] Tatarkiewicz, *Op.cit*. vol.1 p. 323

[189] Platon, *Timaios,* 31

mai frumoasă este cea care face cel mai bine unul singur din cei doi și din ea însăși. Proporția *(analogia)* e legătura care realizează cel mai bine unirea.

b)Aristotel în Metafizica meditează supra relație între frumos și științele matematice:

„Deoarece însă binele şi frumosul se deosebesc, căci primul e întotdeauna în acţiune, iar celălalt se află şi în lucrurile imobile, filosofii care susţin că matematica nu se ocupă cu frumosul, nici cu binele se înşeală..(...) Formele cele mai înalte ale frumosului sunt ordinea, simetria şi definitul şi pe acestea mai ales le scot în evidenţă ştiinţele matematice." [190]

Evul mediu,

Fericitul Augustin (354-430), în baza concluziilor antice despre *tainica familiaritate a desfătării* „Acum, la sunetele pe care le însuflețesc cuvintele Tale, când sunt cântate cu voce suavă și măiestrită mărturisesc, găsesc o oarecare plăcere, dar nu ca să mă lipesc de ele, ci ca să mă ridic când vreau. Totuși, chiar cu ideile prin car trăiesc, ca să fie admise de mine, caută în inima mea locul unei oarecare demnități și abia de le ofer locul potrivit. Căci uneori mi se pare că le acord o onoare mai mare decât se cade, în timp ce simt că sufletele noastre sunt mișcate în flacăra evlaviei mai evlavios şi mai cu ardoare – când sunt cântate in acest mod —, decât dacă nu ar fi cântate, și *mi se pare că toate simțurile spiritului nostru, în armonie cu felurimea lor, își au propriile moduri în voce și în cânt, de a căror nu știu ce obișnuință ascunsă se desfătează."* [191]

---

[190] Aristotel (384-322 î.e.c.), *Metafizica,* 1078 a 31

[191] Fericitul Augustin, *Confessiones, Mărturisiri*, Editura Însutitului biblic și de misiune al bisericii ortodoxe române, București, 1994, cartea a XX-a, paragraful XXXIII, p.313

„Voluptates aurium tenacius me inplicaverant et subiugaverant, sed resolvisti et liberasti me. Nunc in sonis, quos animant eloquia tua, cum suavi et artificosa voce cantantur, fateor, aliquantulum adquiesco, non quidem ut haeream, sed ut surgam, cum volo. Attamen cum ipsis sententiis quibus vivunt ut admittantur ad me, quaerunt in corde meo nonnullius dignitatis locum, et vix eis praebeo congruentem. Aliquando enim plus mihi videor honoris eis tribuere, quam decet, dum ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantarentur, *et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur."* [192,193]

Definiția evidențiază dinamica frumosului trecându-ne spre regnul diversificat al frumuseților. Epistemele sale operante se bazează pe sinonimia muzicală a verbelor de a desfăta, a număra (încifra), a colora, armoniza și alte asemănătoare, precum și pe derivatele lor substantivale ca desfăt, număr, sunet, culoare, armonie etc. Toate acestea excelează prin jocul viu al semnificației dintre abstract și concret intensificând sau slăbind corelația celor două laturi ale relației pe care definiția propriu zisă se bazează. Acest joc *du-te – vino* îl caracterizează pe cele două laturi – cea statică și cea dinamică – în întreaga lor evoluția, – chiar dincolo de perioada medievală până la epoca modernă.

---

[192] În original: Augustinus Confessiones Libr. 10 Capit 33
In: http://faculty.georgetown.edu/jod/latinconf/latinconf.html

[193] După Gheorghe Guțu, expresia *excitentur* în textele lui Augustin are accepțiunea de excitant,
care dispune de o forță semantică mai factitivă decât verbul de desfătare, și ne conduce, credem, mai în apropierea expresiei Leibniziene de încifrarea tainică sufletului. Cf.:Gheorghe Guțu, Dicționar latin român, București, Humanitas 2003, p.464

Confruntările între vechi și nou sunt mai mult decât grăitoare. Iată, câteva dintre ele.

Confruntări între vechi și nou

Prima confruntare are caracter involuntare între *număr și sunet*, la Hucbaldus și Goethe

a) Părintele OSB Hucbaldus scria (840-930):„Tot ce e suav în melodie e produs de număr prin mărimile fixe ale sunetelor: tot ce e delectabil în ritm, atât în melodii cit și în mișcările ritmice, se realizează numai prin număr. Sunetele trec repede, numerele însă rămân."[194]

„Igitur quidquid in modulatione fuave eft, numerus operatur per ratas dimenfiones vocum: quidquid rhythmi delectabile praeftant five in modula- tionibus, feu in quibuslibet rhythmicis motibus, totum numerus efficit." [195]

b) Confruntând armonia arhitecturii ce acea a muzicii, maxima lui Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)are o vădită rezonanță cu cugetările de mai sus : "Un nobil filosof vorbea de arta construcțiilor ca de o muzică împietrită, întâmpinând unele dezaprobări. Noi credem că n-am putea reproduce mai bine acest gând frumos, decât numind arhitectura o artă a sunetelor amuțite. Să ne gândim la Orfeu, care, atunci când i s-a arătat un imens loc pustiu pentru a clădi pe el, s-a așezat cuminte în partea cea mai potrivită și, prin sunetele însuflețitoare ale lirei sale, a ridicat în jurul său o piață spațioasă. Înduioșate de sunetele când puternice și poruncitoare, când dulci și ademenitoare, blocurile de piatră se

---

[194] Citează: Wladyslaw Tatarkiewicz *, Op. Cit.* vol. 2. p. 200

[195] In: Hucbaldus (840-930) *Musica enchiriadis* (195) îl citează Martin Gerbert (1720-1793): Gerbert, Martin, freiherr von Hornau, 1720-1793. [from old catalog] [A se vedea facsimile M. Gerbert, anex nr.I, https://archive.org/details/scriptoreseccle00gerbgoog

smulseră din stâncile uriașe, luând, în vreme ce dansau însuflețite, forme artistic-meșteșugite, pentru a se orândui apoi în straturi ritmice și ziduri de toată frumusețea. Și tot astfel se alăturară uliță cu uliță, stradă după stradă. Nici zidurile de apărare nu lipsiră. Sunetele se pierd, dar armonia rămâne. Oamenii unei astfel de cetăți se preumblă și acționează între melodii veșnice; spiritul nu cedează, activitatea nu adoarme, ochiul preia funcția, datoria și obligația urechii, iar cetățenii se simt, chiar în zilele de rând, într-o stare de ideală sărbătoare; fără a reflecta, fără a se întreba asupra originii, ei sunt părtași ai celei mai înalte bucurii morale și religioase.[196]

Între Aristotel și Schopenhauer

Aristotel: Formele cele mai înalte ale frumosului sînt ordinea, simetria şi definitul şi pe acestea mai ales le scot în evidenţă ştiinţele matematice][197].

Schopenhauer: Muzica este un ascuns exercițiu metafizic al sufletului, care nu-și dă seama că filozofează[198]

Între Leibniz și Schopenhauer

a)Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) va parafraza confesiunile augustiniene despre tainica desfătare pe undele calculelor matematice ale sufletului.

În scrisoarea sa adresat lui Christian Goldbach[199] scrie priintr altele:

---

[196] Goethe, J.W., *Maxime şi reflecţii*, Bucureşti, 1972, pp. 205-207.

[197] Aristotel *Metafizica,* 1078 a 31

[198] A se vedea nta de subsol nr.27

[199] Sursa textului original:
Voici la seule entrée du dictionnaire tirée de Lettre à Christian Goldbach, 17 avril 1712 *de Gottfried Wilhelm Leibniz.*
[agrément↪ musique] In :
http://www.farreny.net/dictionnaire/oeuvre/237/lettre-a-Christian-Goldbach,-17-avril-1712/Gottfried-Wilhelm-Leibniz acceasat: 2 mai 2018.

„*Muzica este o practică ocultă a aritmeticii în care mintea ignoră că cifrează*."[200]

„La musique est une pratique occulte de l'arithmétique dans laquelle l'esprit ignore qu'il compte."

În latină, reprodus de Schopenhauer „Musica est exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi".

Traducerea textului scrisorii: „Muzica este o practică ocultă a aritmeticii în care mintea ignoră că cifrează. Pentru că în percepții confuze sau insensibile, mintea face multe lucruri pe care nu le poate observa printr-o apercepție distinctă. Ar fi greșit a gândi că nimic nu are loc în suflet fără să fie conștientizat. Deci, chiar dacă sufletul nu are sentimentul că socotește, totuși simte efectul acestui calcul insensibil, adică plăcerea rezultată în urma consoanelor și neplăcerea în urma disonanțelor. Este într-adevăr născut din acordul mai multor coincidențe insensibile."

În original: „ La musique est une pratique occulte de l'arithmétique dans laquelle l'esprit ignore qu'il compte. Car, dans les perceptions confuses ou insensibles, l'esprit fait beaucoup de choses qu'il ne peut remarquer par une aperception distincte. On se tromperait en effet en pensant que rien n'a lieu dans l'âme sans qu'elle sache elle-même qu'elle en est consciente. Donc, même si l'âme n'a pas la sensation qu'elle compte, elle ressent pourtant l'effet de ce calcul insensible, c'est-à-dire l'agrément qui en résulte dans les consonances, le désagrément dans les dissonances. Il naît

---

[200] Alte traduceri ale definiției lui Leibniz:
Musik ist die versteckte arithmetische Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewusst ist, dass sie rechnet.
https://ungenannter.wordpress.com/tag/leibniz/
accesat: 2 Mai 2018
Music is a hidden arithmetic exercise of the soul, which does not know that it is counting
https://en.wikiquote.org/wiki/Gottfried_Leibniz
accesat: 3 mai 2018, 17:18

en effet de l'agrément à partir de nombreuses coïncidences insensibles."

b)Arthur Schopenhauer (1788-1860) prevalează puterea filosofică a sufletului față de cea matematică

Concepția sa trage după sine confruntarea noemelor antice și moderne deopotrivă.

Muzica este un ascuns exercițiu metafizic al sufletului, care nu-și dă seama că filozofează[201]

Recapitulare Leibniz – Schopenhauer

Leibniz: musica est exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi [202]

Muzica este un exercițiu aritmetic ascuns al sufletului, care nu știe că numără. Schopenhauer:, musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophare animi[203]

---

[201] A se vedea nota de subsol nr.27

[202]Sursa definiției leibniziene în latină:
https://en.wikiquote.org/wiki/Gottfried_Leibniz
2018 május 3, 17:18
A se vedea, de asemenea textul citat la nota de subsol următoare

[203] Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung (Fragment)
„… so finden wir, daß dennoch eine schöne Kunst von unserer Betrachtung ausgeschlossen geblieben ist und bleiben mußte, da im systematischen Zusammenhang unserer Darstellung gar keine Stelle für sie passend war: es ist die Musik. Sie steht ganz abgesondert von allen andern. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihmverstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft; – daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben, als ein *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, wofür sie Leibnitz ansprach und dennoch ganz Recht hatte, sofern er nur ihre unmittelbareund äußereBedeutung, ihre Schaale, betrachtete. Wäre sie jedoch nichts weiter, so müßte die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich seyn, die wir beim richtigen Aufgehn eines Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene

Muzica este un exercițiu metafizic ascuns al sufletului, care nu-și dă seama că filozofează.[204]

---

innige Freude seyn, mit der wir das tiefste innere unsers Wesens zur Sprache gebracht sehn. (532)
(...)
Wenn ich nun in dieser ganzen Darstellung der Musik bemüht gewesen bin, deutlich zu machen, daß sie in einer höchst allgemeinen Sprache das innere Wesen, das Ansichder Welt, welches wir, nachseiner deutlichsten Aeußerung, unter dem Begriff Willen denken, ausspricht, in einem einartigen Stoff, nämlich bloßen Tönen, und mit der größten Bestimmtheit und Wahrheit; wenn ferner, meiner Ansicht und Bestrebung nach, die Philosophie nichts Anderes ist, als eine vollständige und richtige Wiederholung und Aus
sprechung des Wesens der Welt, in sehr allgemeinen Begriffen, da nur in solchen eine überall ausreichende und anwendbare Uebersicht jenes ganzen Wesens möglich ist; so wird wer mir gefolgt und in meine Denkungsart eingegangen ist, es nicht sosehr paradox finden, wenn ich sage, daß gesetzt es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen was sie ausdrückt in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie seyn würde, und daß wir folglich den oben angeführten Ausspruch Leibnitzens, der auf einem niedrigeren Standpunkt ganz richtig ist, im Sinn unserer höheren Ansicht der Musik folgendermaaßen parodiren können: *Musicaest exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*. Denn scire, wissen, heißt überall in abstrakte."(549-5500
[Contextul citatelor din opera lui Shopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung pp.532, 549-550 In:
file:///D:/Stefan%20Angi/Desktop/B%20O%20B%20O%20C/1728-1860%20Schopen%20hauer/schopenhauer-die-welt-als-wille-und-vorstellung.pdf
Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie 63625 532 549-550 Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung]
În traducere: „.... deoarece /uneia din arterele cele mai frumoase, nu i-am dat locul cuvenit în contextul sistematic al expunerii noastre: aceasta este *muzica,* situată cu totul separat de toate celelalte arte. In ea nu mai putem recunoaşte copia, reproducerea unei Idei a fiinţei în lume: cu toate acestea, ea este o artă aşa de elevată şi de minunată, atât de proprie în a mişca sentimentele cele mai intime ale omului, atât de profund inteligibile lui, încât poate fi luată ca *o limbă universală,* a cărei claritate depăşeşte chiar pe aceea a lumii intuite - astfel încât ne îndreptăţeşte să vedem în ea ceva în genul unui «exercitum arithmeticae occultum nescientis se numerare animi» (un exerciţiu inconștient în aritmetică, în care spiritul nu știe că el socotește), tocmai faptul pentru care Leibniz aluat-o în considerare[204], şi avea în întregime dreptate, întrucât el a examinat numai semnificaţia ei nemijlocită şi

Postfață

1.Afirmația lui Platon, „cântul este alcătuit din trei elemente: cuvânt, armonie și ritm”[205], respectiv constatare lui Aristotel că „sunt arte care folosesc mijloacele ca ritm, grai și melodie”[206], – ne trimit în direcția termenului antic de *Mousike*, arta muzelor care „cuprinde în sfera sa atât ceea ce noi numim *poezi*e,

---

exterioară, învelişul ei. Totuşi, dacă ea nu ar fi mai mult decât atât, atunci satisfacţia pe care ea o produce ar trebui să fie asemănătoare celei pe care o simţim la efectuarea corectă a unui exemplu de calcul, şi nu ar putea să fie acea bucurie intimă prin care dăm expresie fondului adânc al fiinţei noastre. (...) Dar întrucât în această întreagă prezentare a muzicii am fost nevoit să clarific faptul că, într-o limbă universală în cel mai înalt grad, ea exprimă esenţa internă, *în-sinele* (das An sich) lumii, pe care noi o gândim după expresia ei cea mai clară sub conceptul *Voinţă*; într-o materie de un fel deosebit însă, anume cea a sunetelor, cu cea mai mare precizie şi conform adevărului. Dacă, mai departe, filosofia nu este, după părerea şi strădania mea, decât o reluare (Wiederholung) totală şi corectă, şi o exprimare a esenţei lumii în concepte universale, deoarece numai în astfel de concepte este posibilă o privire de ansamblu dominantă şi aplicabilă acelei esenţe în totalitate, atunci cel ce mă urmează şi este introdus în modul meu de gândire, nu va găsi atâtde paradoxal, dacă eu spun că, transpus (într-o astfel de perspectivă), ar atinge o explicaţie pe deplin corectă, completă şi care merge la detaliu a muzicii; aşadar să redea în concepte o repetare explicită a ceea ce ea exprimă, şi cu aceasta deîndată şi o repetare şi explicire satisfăcătoare a lumii în concepte sau a uneia întru totulconsonantă; aceasta ar fi astfel adevărata filosofie, şi urmând maxima mai sus menţionată a lui Leibniz, care la un punct de vedere mai moderat este întrutotul corectă, am putea să parodiem în sensulconcepţiei noastre despre muzică în felul următor:«Musica est exercitium metaphysices occultumnescientis se philosophari animi» (Muzica este unexerciţiu inconştient în metafizică, de care spiritulu ştie că el filosofează). Căci s*cire,* a şti, înseamnăpretutindeni: pus în concepte abstracte.”(A se vedea: în Arthur Schopenhauer,*Lumea ca voință și reprzentare,*tradu8cere de Alexandru Boboc, Cluj-Napoca, Editura Ginta,2008, pp.38, 53.

[204] Alte traduceri ale definiției lui Schopenhauer:
Music is a hidden metaphysical exercise of the soul, which does not know that it is philosophizing.
A zene a lélek rejtett metafizikai gyakorlása, amely nem tudja, hogy filozófizál.

[205] Platon, *Republica*, 398a

[206] Aristotel, *Poetica,* 1447b 24-27

cât și ceea ce noi numim *muzică*, putându-se adăuga și *dansul*"[207]. Unitatea sincretică a termenului *Mousike* subsumând semnificațiile de mai târziu ale noțiunilor de cuvânt, armonie (pe atunci sinonimă cu melodia) și metru. Această unitate ne atenționează asupra ipostazelor congruente, uneori chiar pleonastice ale termenilor în evoluția structural-istorică a noemelor definiției cercetate. *Înainte de toată, conceptul de armonie muzicală, are rezonanțe de sinonime cu acele de frumos, de frumusețe, număr și sunet, ordine și echilibru, simetrie și proporție.*

2. Definiția statică vizează stabilitatea *ideii de frumos*, cea dinamică, mobilitatea senzorială a *frumuseților concrete*. Starea de poziționare, existența sa ontică, cea mobilă, funcția sa gnostică.

3.Modelul dinamic dela sunet la număr, de la număr la armonie dezvăluie condiția umană a muzicii – crearea de armonie, căutarea Mousike-ului pierdut în torentul istoriei artelor.

4.Aparentul consens al relației dintre cele două definiții tăinuiește o antinomie tensională cu similitudini la tezele și antitezele analitice kantiene asupra definirii frumosului. De pildă a treia analitică: „frumosul este ceea ce place în mod universal fără concept" ,[208.] Paradoxul relației ascunse – teza: frumos universal, antiteza: fără concept. Cu alte cuvinte, universal de neconceput la un grad de generalizare universală, care însă nu poate fi cuprins noțional în concepte.

Kant oferă astfel un model de studiu pentru înțelegerea dinamicii tensionale între definițiile antitetice până la transformările noemelor antice ca act al gândirii în cele teologice medievale, iar apoi în științifice contemporane.

---

[207] Andrei Cornea, *Note În:* Platon *Opere* V Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 456

[208] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare,* Editura Științifică și Enciclopedică, Bucureșt1981, p.112

5.Noemele investigate au pe de o parte comportament simbolic reprezemtând secțiunile transversale ale unor cugetări mai îndelungate, drept urmare, sunt prompte în percepție dezlegând convențiile care le-au generat. Pe de altă parte, având potențial pendulant între trecutul unor momente antecedente şi viitorul altora perspectivale îmbracă habitusul metaforic al epistemelor cognitive.

6. Omul a anticipat stăpânirea lumii deja în Iluzia controlului în magia primitivă De când e lumea, fantazia mesajului artistic premerge descoperirilor științifice.

În muzică stabilitatea verticală a acordului și mobilitatea orizontală a melodiei în ansamblul lor prevestesc principiul incertitudinii al mecanicii cvantice: acordul vertical își pierde stabilitatea verticală în deplasarea sa orizontală melodică; precum invers, controlul asupra mobilității melodiei încetează de a mai fi real în momentul discontinuității sale verticalizate în acorduri. La fel și în condiționarea stabilă *versu*s mobilă a valorilor estetice muzicale. Spre exemplu, ipostaza firavă a frumuseții regăsite pe sine, sau sublimul care își cedează stabilitatea sa inițială mișcându-se în direcția tragicului

Tensiunea comensurabilității între poziționarea acordică și mobilitatea melodică a structurii muzicale ne lasă ca să întrezărim o cugetare neexprimată asupra relației de indeterminare a[209] poziției și/sau a vitezei de deplasare ale electronilor.

[209] http://www.scientia.ro/fizica/99-de-la-certitudine-la-incertitudine-de-david-peat/827-de-la-certitudine-la-incertitudine-de-david-peat-15.html accesat:mai 15 2018

Paradoxurile spaţiului liturgic

Ca orice dramă, şi acţiunea liturghiei îşi învăluie în jurul ei spaţiul ca propriul ei mediu, de a putea traduce în viaţă tendinţele sale transcendentale. Crearea de spaţiu, însă, mai precis exproprierea spaţiului, este întotdeauna problematică. *În mişcarea ei,* precum Kant ar spune, îşi pierde puritatea *a priori* a contemplaţiei sale senzuale. În impuritatea ei îşi ia asupra sa povara dimensiunii timpului, *transformările*. Dilemele mişcărilor-transformărilor de regulă nu sunt exclusive dar ascund soluţiile lor aproape întotdeauna în spatele paradoxurilor. *turgic constă tocmai în faptul că stăruie să scape de elementele sale constitutive şi tocmai în această dorinţă a purificării devine ceea ce este: câmpul de forţă a liturghiei. Deci se deconstruieşte pe sine.* În mişcarea sa devine nemişcat, în transformările sale, constant. Depăşind propriile graniţe se îndreaptă către eternitatea infinită. Toposul lui liturgic se bazează deopotrivă pe toate creaţiile zămislite pentru ca locurile comune (*locii communis*) imanente cristalizându-se în valori să poată fi autodepăşite.

Conceptul *construirii de spaţiu* reprezintă în sine un concept problematic. Referirile la luarea pe sine a timpului, de asemenea. Căci, ne punem întrebarea, în ce fel se poate construi ceva ce este deja construit? Spaţiul-timp liturgic ar reprezenta totuşi o excepţie şi, fiinţarea sa ar putea fi concepută ca şi creaţie? Sau, statutul preexistent al construirii sale ar reprezenta doar o aparenţă? Până la urmă, contemplarea lui este posibilă pe traiectoria care duce de la crez la certitudine?

Aparenţa creaţiei devine realitate întotdeauna sub aria certitudinii. Nu numai aici, ci în toate câmpurile de forţă ale creaţiilor demiurgice, astfel în câmpurile de valoare ale ştiinţei, ale

artei şi ale filozofiei. Dar peste tot într-un mod specific. Specificul câmpului valoric liturgic se caracterizează prin faptul că în plăsmuirea spaţiu-timpului lui se bazează pe experienţa purificării. Desigur, este purificatoare şi experienţa catartică în artă. Trăirea experienţei transcendentale este însă de altă natură. După Dante, reprezintă o purificare anagogică, bazându-se pe simţirea înălţării purificatoare.

În focul încrucişat al experienţelor purificării creaţiile valorice ale liturghiilor transcendente întrec deseori propriile graniţe în direcţia câmpului artistic realizând interferenţe valorice. Astfel fac şi mai problematice eliberarea lor din cătuşele paradoxurilor spaţio-temporale.

Aparenţa spaţiului liturgic devenită realitate vie în interferenţele valorice, se constituie, înainte de toate, între arhitectură şi muzică. Retoric vorbind, chiasmul încetăţenit în romantism – *arhitectura este muzică îngheţată, muzica, arhitectură fluidă* – exprimă în *forme juste* (Hegel) această relaţie prin corespondenţe reciproce raportate mereu la cadrul istoric cultural existent.

Crearea cultică a spaţiului în antichitate a avut un caracter intensiv[210]. Spaţiul imanent al zeilor a fost intranscendent pentru muritorii de rând „templul grec nu a reprezentat loc de adunare, a fost sanctuarul închis al zeităţii, în care nici participanţii ceremoniilor n-aveau dreptul de intrare. Serbările religioase s-au desfăşurat nu în templu, ci în jurul lui. Tocmai de aceea celulele templului în conceperea spaţiului interior nu au reprezentat ceva

[210] Ariile de semnificaţie ale conceptelor de *intensiv* şi *extensiv* nu le întrebuinţăm în sensul lor contrastant. Primul vizează semnificaţia aprofundată, detailată, cea din urmă, semnificaţia extinderii, a completării.

nou, dar cu atât mai mult au reprezentat noul relaţiile spaţiale exterioare, alcătuite prin şirul de coloane”[211].

În perioada gotică în schimb, spaţiul extensiv a devenit cultic. Omul aici nu căuta numai, dar a şi găsit corespondenţa sa cu zeitatea, până şi atunci când această corespondenţă a fost alegorică, şi nu s-a împlinit prin interferenţe valorice evidenţiate dintre religios şi artistic. Rodin spunea despre sculpturile lui Michelangelo: „arta sa statuară exprimă încovoierea dureroasă a fiinţei asupra ei însăşi, energia neliniştită, voinţa de a acţiona fără speranţă de succes, în sfârşit martiriul creaturii frământate de aspiraţii irealizabile”[212].

Analogia transformărilor spaţiale din lumea teatrului oglindeşte într-un mod estetic mutaţiile structural-istorice ale sistemelor de relaţii liturgice. Modificarea barocă a ambientului spaţial propriu scenei renascentiste a dus la modificarea cursivităţii neîntrerupte a acţiunii. Modificarea a înghesuit acţiunea continuă între trei pereţi defalcând-o în acte, în scene. Defalcarea a fost marcată în plus prin apariţia cortinei pe scene. Dacă această metamorfoză o retroproiectăm asupra arenei scenice din antichitate, observăm o identitate surprinzătoare a intensităţilor spaţiale cum cele ale bisericii. În centrul arenei – *orkestra* – spaţiul intensiv care putea să fie contemplat din orice punct de vedere şi fără culise, a contopit scena cu spaţiul unde se află publicul. Numai centrul centrului, camera destinată îmbrăcării şi dezbrăcării costumelor (iniţial cort «skene») a fost închis în faţa spectatorului, iar acţiunile s-au desfăşurat şi aici în jurul acestuia, aidoma procesului

[211] Gerő László, *Építészeti stílusok* (*Stiluri de arhitrectură*), Ed. Gondolat, Budapesta, 1964, p. 22
[212] Auguste Rodin, *Arta* Convorbiri reunite de Paul Gsell, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1968 p.91

sărbătorilor religioase organizate în şirurile de coloane ale templului antic[213].

Constituirea muzicală a spaţiu-timpului şi transcenderea sa poate fi sesizată de asemenea în numeroase momente istorice în alternanţa modurilor auditive istorice între *intensiv* şi *pasiv*, respectiv, *extensiv* şi *activ*. Muzica liturgică se realizează pe sine sub egida momentelor intensive şi pasive. Aparenţa unor tensiuni de logică în perechile de noţiuni *intensiv-pasiv*, respectiv, *extensiv-activ* reprezintă doar paradoxuri, contradicţii aparente pe care Heinrich Besseler le rezolvă edificator în analizele sale. Cunoscător excelent al muzicii medievale, muzicologul german constată că în muzica creştină timpurie „dacă la prima vedere se par alăturate genurile ei fără relaţii între ele, dacă există o diferenţă hotărâtă dintre construirea orientală a melismaticii alleluiei şi psalmodia antifonală, respectiv coralul strofic, ele sunt corelate într-o lume unitară printr-un principiu final de formare şi prin concepţia de bază a muzicalităţii acestora. *Melosul pneumatic* desprins de cuvânt răsună în noul spaţiu sonor şi ca arabescuri colorate, formule-lectio şi fluidumul melodiilor strofice transcend zona textului. Esenţa ei constă în şansa unei permanente transformări care nu-i permite cristalizarea sa în forme finite. (...) Creaţia individuală ca atare nu capătă accente valorice. În ea – într-un modul schimbător privitor la forma şi delimitarea – apare de fapt mereu o *singură* melodie principală pneumatică. Astfel, muzica devine simbolul spiritului inundând enoriaşii fără să fie ştirbită unitatea propriei sale fiinţe

---

[213] Vajda György Mihály şi Szántó Judit, *Színházi kalauz I* (*Ghid de teatru*), Editura Gondolat, Budapest, 1981, cf. paragrafele scrise de Falus Róbert (38-42) şi Benedek Marcell (136-146).

spirituale”[214]. Investigaţiile lui Besseler se leagă strâns de gândurile lui Kirkegaard care afirmă undeva la antipolul sistemelor de idei kantiene despre *resignaţia infinită*, care duce la stadiul religios că aceasta „reprezintă genialitatea senzuală la modul cel mai abstract imaginabil. Iar mediul cu ajutorul căruia se înfăţişează, este exclusiv muzica”[215]. Întâlnim, de asemenea, la el constatarea că „pentru resignaţie nu am nevoie de credinţă. Dar pentru a dobândi-o în cea mai mică proporţie dincolo de conştiinţa mea eternă, am nevoie de credinţă. În aceasta constă paradoxul...”.[216] „Credinţa bunăoară reprezintă paradoxul după care singularul apare mai înalt decât universalul în aşa fel – şi acesta să-l reţinem bine – ca mişcarea se repetă; singularul după ce a existat deja în universal, acum se izolează ca singular ridicându-se deasupra universalului”[217]. Aşadar, în muzica liturgică medievală domină tipul de audiere intensiv-pasiv, o melodicitate, o ritmică şi o polifonie care nu se defalcă în fragmente, ci construieşte întregul din unităţi cât de mari, până la urmă dintr-o singură componentă. În ea pot fi ignorate fragmentele, auditorul nici nu trebuie să le reunească, ci să fie atent de la început la întregul „deasupra universalului”. Cântarea autentică a coralului gregorian pretinde spaţiul liturgic al bisericilor. În acest mediu se trezeşte la viaţă în adevăratul sens lumea melodică a liturghiei cuvântului. În relaţiile revitalizate ale polilor – arhitectura şi muzica – contemplarea transcendentă a spaţiului şi timpului devine dramatizantă.

---

[214] Henirch Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Rennaisance*, Potsdam, 1937, 55, *Apud* Zoltai Dénes *A zeneesztétika története I Éthos és affektus* (*Istoria esteticii muzicale I Ethos şi afect*) Budapest, 1969, pp. 60-61.
[215] Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy (Sau-sau)*, Editura Gondolat, Budapest, 1978, p. 76.
[216] Søren Kierkegaard, *Félelem és rettegés*, (*Angoasă şi frică*), în *Írásaiból* (*Scrieri*), Gondolat, Budapest, 1969, p. 297.
[217] *Idem*, p. 305

Spaţialitatea temporală a mişcărilor şi transformărilor se contopesc şi biblic vorbind, *cuvântul îşi primeşte trupul*. Relaţiile acustice ale distanţei devin sublimate în muzică, melodia care răsună le transformă într-o experienţă riguroasă, pură. În mişcarea *du-te – vino* prima parte a melodiei cântate se reîntâlneşte cu propriul ei ecou concomitent cu răsunarea celei de-a doua părţi ale sale. Suprapunerea spaţiilor şi timpurilor dramatizează metaforic relaţia transcendentă dintre cer şi pământ. Primele trei silabe din *Kyrie eleison* îmbrăţişează reîntorcându-se membrii *Scholei* şi prin ea întreaga comunitate în deplin sincron cu intonarea ultimelor trei silabe *eleison*. Aşadar, *Doamne miluieşte-ne* este receptată de Creator, care, pe traiectoria ecoului coboară şi coborând ascultă partea a doua a expresiei, implorarea, *miluieşte-ne*.

În templele gotice arcuirea traiectoriei melodiei gregoriene se contopeşte cu spaţiul arhitectural, spaţiul liturgic devenindu-i *conditio sine qua non*. Această contopire este atât de proprie încât fără ea melodia gregoriană îşi pierde mirajul evlavios. Spre exemplu, *Schola Gregoriana Monosteriensis* de pe lângă parohia Mănăştur din Cluj nici nu obişnuieşte să cânte în spaţii extra-liturgice. Nu este de acord cu expresia profană de *concert* sau *recital*. Nici atunci, când prezintă cântece gregoriene pentru colectivităţi şcolare, în săli festive, preferând denumirea de *cântare demonstrativă*.

Muzica perioadelor de mai târziu altfel îşi construieşte mediul ambiental-spaţial. Ca metodă *activ-sintetică* deconstruieşte în mod extensiv unitatea originală şi pulsaţia cvasi-infinită a ritmului o preschimbă în metru, fluviul stufos al melodiei în temă, iar nebulozitatea lumii armoniilor în sisteme funcţionale. Perioada de dinainte a avut un caracter *pasiv-intensiv* emoţional, temperamental *elegiac*. Cea de mai târziu în schimb devine mai

accentuat raţional constitutiv şi de judecare. Cu alte cuvinte, întâlnim aici plăsmuirea *extensiv-activă* care universul infinit îl descompune în elementele sale ca apoi montând componentele din nou, să ofere imaginarea întregului[218]. La această a doua ocupare a spaţiului care nu mai conţine intenţii liturgice pot fi aplicate observaţiile critice despre credinţa epocii noastre ale lui Kierkegaard: „Cel care iubeşte pe Dumnezeu fără credinţă, atenţia îşi concentrează asupra sieşi, iar cel care cu credinţă îl iubeşte, este atent la Dumnezeu. La această culmea a stat Abraham [în momentul în care ar fi fost capabil să-l sacrifice propriul fiu – n.n. Şt. Angi]. Ultimul stadiu pe care lasă în urmă reprezintă *resignaţia infinită*. El într-adevăr merge mai departe, şi ajunge la credinţă." Kierkegaard mai adaugă: „epoca noastră nu mai rămâne la credinţă, nici la minunea care apa o transforma în vin, ci merge mai departe şi vinul transformă în apă"[219].

Prezentarea aforistică a relaţiei liturgice ale timpului-spaţiului o dezvoltă Goethe transformând chiasmul amintit într-o adevărată imagine artistică: „Un nobil filosof vorbea de arta construcţiilor ca de o muzică împietrită, întâmpinând unele dezaprobări. Noi credem că n-am putea reproduce mai bine acest gând frumos, decât numind arhitectura o artă a sunetelor amuţite.

Să ne gândim la Orfeu, care, atunci când i s-a arătat un imens loc pustiu pentru a clădi pe el, s-a aşezat cuminte în partea cea mai potrivită şi, prin sunetele însufleţitoare ale lirei sale, a ridicat în jurul său o piaţă spaţioasă. Înduioşate de sunetele când puternice şi poruncitoare, când dulci şi ademenitoare, blocurile de piatră se smulseră din stâncile uriaşe, luând, în vreme ce dansau

---

[218] Cf. Vitányi Iván, *A zenei szépség* (*Frumosul muzical*), Zeneműkiadó, Budapest, 1971, pp. 186-187

[219] Søren Kierkegaard, *Írásaiból* (*Scrieri*), ed. cit. p. 297, 282-283

însufleţite, forme artistic-meşteşugite, pentru a se orândui apoi în straturi ritmice şi ziduri de toată frumuseţea. Şi tot astfel se alăturară uliţă cu uliţă, stradă după stradă. Nici zidurile de apărare nu lipsiră. Sunetele se pierd, dar armonia rămâne."[220]

Replica muzicală a acestui aforism a creat-o Aurel Stroe în *Arcade*. Bazându-se pe mijloace geometrice ale arhitecturii a construit pe cale sonoră arcuirea înălţării şi coborârii de la şi până la punctul de pornire. Amplasamentul spaţial pe podium al instrumentelor ne aminteşte de desenul unei arcade. Parcurgând linia marcată într-un mers de ştafetă, trecând din instrument în instrument, realizează succesiunea melodică înălţându-se în văzduh. Arcadele repetate de şase ori evocă interiorul gotic al catedralei pe care îl intensifică simbolic în centrul scenei răsunarea unui motiv pe orgă. Compozitorul experimentând sistemele relaţionale spaţiale cu ajutorul unor mijloace clasice, anticipează efectele electronice stereo de mai târziu. În locul experienţelor de la sălile de concert gigantice ale Lumii Noi contemplăm aici evocarea muzicală autentică a spaţiului liturgic în unitatea ei sincretică originală.

În lumina concepţiei kantiene[221] efectul liturgic căutând eliberarea de povara sa spaţio-temporală se împotriveşte în

[220] Goethe, J.W., *Maxime şi reflecţii*, Bucureşti, 1972, pp. 205-207 .

[221] „Că, în sfârşit, Estetica transcendentală nu poate cuprinde mai mult decât aceste două elemente, anume spaţiul şi timpul, rezultă clar din faptul că toate celelalte concepte care aparţin sensibilităţii, chiar cel al mişcării, care reuneşte ambele elemente, presupun ceva empiric. Căci mişcarea presupune percepţia a ceva care se mişcă. în spaţiul considerat în sine nu este însă nimic mobil; mobilul trebuie să fie ceva care nu se găseşte *in spaţiu decât prin experienţă,* prin urmare un *datum* empiric. Tot astfel Estetica transcendentală nu poate număra conceptul schimbării printre datele ei a priori, căci timpul însuşi nu se schimbă, ci ceva care este în timp. Pentru aceasta este deci necesară perceperea unei existenţe oarecare şi a succesiunii determinărilor ei, prin urmare este necesară experienţă". Kant, Critica raţiunii pure, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1969 p. 81

condiţionarea reciprocă a muzicii şi arhitecturii. Această împotrivire se manifestă cu fenomenele senzitive care prin prezenţa lor limitează condiţiile trecerilor transcendente. Împotrivirea lor însă este doar o împotrivire paradoxală. Pune sub semnul întrebării obiectualitatea mişcării şi a transformării. Până şi obiectivitatea nedefinită,– precum Hegel definea conţinutul propriu-zis al muzicii[222]. Ambele ramuri artistice se străduiesc, precum am mai semnalat, pentru supradeterminarea condiţiilor lor ontice evidenţiate, *mişcarea* şi *transformarea* promovând principiul *Unului multiplu*, „după ce a poposit în universal, acum se izolează mai înalt asupra universalului”[223]. Crede în realitatea paradoxului şi speră că mişcarea devine inertă, transformarea, invariabilă şi transcendând limitele, se îndreaptă către eternitatea infinită.

Iar aceste reducţii în serie îndreptate spre Unul, conduc în fine la multiplele spaţiului şi timpului, la spaţii şi timpuri care coexistă nu numai în contiguitatea şi succesiunea, dar se mai şi suprapun sau se contopesc. Spaţiul îşi ia fiinţa în spaţiu, timpul în timp, şi înălţându-se pe linia coordonatelor verticale purifică anagogic sufletul omului credincios, doritor de receptare a lor. Biserica supra bisericii şi biserica în biserică, *mutatis mutandis*, melodie supra melodiei şi melodie în melodie oferă în existenţa lor comună experienţa purificării. Stânca din Lourdes de la locul viziunilor cu izvorul sfânt şi asupra lui pe scări uriaşe îndreptând către cer trei temple construite, compune în mod firesc şi spaţiul naturii în multiplul spaţiului liturgic, parcă ar da răspunsul la întrebarea căutătoarea lui Augustin blajinul, despre frumuseţea cerească: „Am întrebat pământul, şi mi-a răspuns : «Nu sunt eu» şi cele ce sunt pe pământ mi-au răspuns acelaşi lucru. Am întrebat

---

[222] Hegel, *Prelegeri de estetică vol. II.* Ed Academiei, Bucureşti, 1966 p.288
[223] Søren Kierkegaard, *Írásaiból* (*Scrieri*), op. cit., p. 305

marea şi străfundurile şi târâtoarele sufletelor vii şi mi-au răspuns : «Nu suntem Dumnezeul tău, caută deasupra noastră». Am întrebat adierile oare suflă şi a zis tot aerul cu locuitorii săi : «Se înşeală Anaximenes, eu nu sunt Dumnezeu». Am întrebat cerul, soarele, luna şi stelele şi îmi răspund: «Nici noi nu suntem Dumnezeul pe Oare-L cauţi». Şi am zis tuturor acestora oare înconjoară uşile trupului meu : spuneţi-mi despre Dumnezeul meu, ceea ce nu sunteţi voi, spuneţi-mi ceva despre El. Şi au exclamat cu voce mare : «El ne-a făcut pe noi». întrebarea mea era cercetarea mea şi răspunsul lor era frumuseţea lor"[224].

Lumea melodică polifonică din Renaştere şi baroc oferă, poate cele mai frumoase exemple muzicale ale multiplelor liturgice temporale. Atribuie un miraj aparte timpii suprapuşi ai melodiilor instrumentale spaţializate, spre exemplu în fuga „Sfintei Trinităţi" de Bach[225]. *Fuga în mi bemol minor* la trei voci din primul volum al Wohltemperiertes Klavier se construieşte pe o temă dintr-o Kyrie evocată din epoca de aur a cântului gregorian. Ea se mişcă diferit nu numai în trei dimensiuni spaţiale, ci variindu-se în mai scurte şi mai lungi unităţi temporale înmulţeşte transformările sale prin intonarea simultană a variantelor *diminutive* şi *augmentate*, repetând răsunătoare răspunsul universului ce l-a dat la întrebarea lui Sf. Augustin.

Principiul *Unului multiplu* conduce la înmulţirea punctiformităţilor în aşa fel că prevestirea negativă a acestora, afirmarea lipsei, o transformă într-o prezenţă pozitivă pură. Căci

---

224 Sfântul Augustin, *Mărturisiri*

225 Cunoaştem fuga Sfintei Trinităţi pentru orgă în Mi bemol major de Bach, dar aceeaşi denumire se acordă deseori (ca de exemplu în practica de orgă din biserica Madonei de la Şumuleu, Ciuc) şi *Fugii în mi bemol minor* din primul volum al *Wohltemperiertes Klavier*.

punctiformitatea, similar lipsei de extindere a punctului în timp şi spaţiu dincolo sau dincoace de mediul audibilului sau vizibilului la marginea gândirii şi trăirii poate însemna începutul sau sfârşitul sistemelor polidimensionale originare din acel punct, extinderea sau îngrădirea acestora, asemănându-se cu dinamica momentului fecund lessingian, respectiv cu epistema metaforică a lui M. Foucault[226]. În ele se resimte tensiunea unei gândiri perspectivale în relaţiile sale spaţiale şi temporale deopotrivă. De asemenea, perspectivele punctiformităţilor liturgice ne orientează spre puterile lor multiple negative. Din punctul multiplicat se extind drepte nefinite, fragmente nelimitate ale infinitului. Şi în confruntările acestor fragmente-drepte îşi iau fiinţa planuri şi spaţii nesfârşite şi nelimitate pe parcursul contemplărilor transcendente. Mulţimea punctelor temporale acomodându-se de experimentarea transcendentă se finalizează fiecare cu alte şi alte mişcări în toate direcţiile rozei de vânt. Esteticianul francez Roger Garaudy scria într-unul din eseurile sale, că devine cu totul altfel receptarea contemplativă a uneia şi aceleiaşi păduri, de fiecare dată, dacă o trecem plimbându-ne, sau fugind, pe bicicletă sau cu automobilul. Am putea adăuga că evlavia receptivă contemplativă, mai precis contemplarea şi receptarea evlaviei o simţim diferit în fiecare caz în lumina timpurilor schimbătoare. La fel, am împărtăşi variante de experienţă diferite dacă am realiza itinerarul amintit de Garaudy pe roua de dimineaţă, în amiază însorită, în întunericul serii, sau în noaptea beznă halucinantă. În aceste identităţi schimbătoare se formează şi contemplarea liturgică însăşi, şi trecem în căutarea corespondenţelor pe traiectoria transcendenţei care coboară, precum

[226] A se vedea mai detailat, Ştefan Angi, *Metafora epistemică – mod de sensibilizarea mediului omogen estetic;* în: Sandu Frunză (coordonator), *Filozofie şi religie*, Editura Limes, Cluj, 2001, pp.74 - 82

Blaga spunea[227]. Căutarea plăsmuirii relaţiilor în evlavia găsirii aduce în lume metaforele trecerilor mistice dintre polii cer-pământ pe care acţiunea liturgică le închide în simbolurile tainelor credinţei. Ruga, implorarea, căinţa, sacrificiul şi rezignaţia infinită, adorarea mânturii, toate se rânduiesc în relaţii transcendente unitare. Mişcarea lor în tihna bisericilor ajunge la ţel; transformările lor încetează, finitatea lor se termină. Şi conduc la transcenderea sfârşitelor nelimitate. Dincolo de înălţimea croită în spaţiu şi a graniţei timpului revărsat, finitatea nelimitată a fragmentelor şi mişcărilor lor devine întru intuirea infinitului, intuire la simţirea căruia se potrivesc aievea cuvintele finale ale *Tratatului logico-filosofic* de Wittgenstein: „Propoziţiile mele explică lucrurile în aşa fel încât cel care mă înţelege le recunoaşte la sfârşit ca absurde, dacă prin intermediul acestora — pe baza lor — a reuşit să le depăşească. (El trebuie, ca să spunem aşa, să arunce scara pe care s-a urcat.) Trebuie să depăşească aceste propoziţii, apoi vede lumea corect."[228].

[227] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, ELU, Bucureşti, 1969, pp.151-161
[228] L. Wittgenstein, *Tratatus logico-philosophicus*, Ed. Humanitas, Bucureşti 1991 p. 124.

Simetrie-asimetrie în formele exterioare ale artei muzicale

Funcţiile creative ale simetriei şi proporţiilor

În câmpul de manifestare al esteticului, aria de semnificaţie a *simetriei* este legată organic de conţinutul semantic al noţiunii de *proporţie*. Ele se deosebesc, aidoma relaţiei de indeterminare din fizica cvantică, între stadiile poziţionale sau cinetice ale relaţiei evidenţiate. Simetria defineşte mai mult ipostazele poziţionale, spaţiale, iar proporţiile vizează precumpănitor procesualitatea, evoluţia relaţiilor dintre părţile ansamblului respectiv.

Simetria reprezintă deci *aşezare, dispunere a unor părţi identice într-un mod asemănător într-un ansamblu, într-un tot*[229]. condiţionat de regulă spaţial., În cazul artei muzicale, *mutatis mutandum*, simetria va avea o ipostază temporală, spaţio-temporală sau cvasi-spaţială În toate cazurile însă ea denotă corespondenţele reciproce ale părţilor evidenţiind anumite regularităţi printre care armonia şi echilibrul stadiilor sale poziţionale.

În acelaşi timp, *proporţia* se referă în primul rând la acel raport care se constituie între un întreg şi părţile sale bazată pe comparabilitate având în vedere trăsăturile dinamice ale raportului: *dimensiune, mărime; extindere (mare), amploare. Dinamica sa se subliniază şi prin expresii ca: a lua proporţii = a se dezvolta, a creşte foarte mult*[230].

Alteritatea celor două concepte se manifestă, prin negaţie, în alter-ego-ul lor: *simetrie – asimetrie; proporţie – disproporţie.*

În complementaritatea lor ele pot aduce echilibru, armonie dar şi dezechilibru sau disonanţe, tensiuni. Reţinem că stadiile

---

[229] http://dexonline.ro/definitie/simetrie accesat 25. Accesat: 25.08.2018. 09:57
[230] Idem

pozitive şi negative ale relaţiei nu reprezintă distincţii valorice. Asimetria şi disproporţionalitatea reprezintă tot atâtea premise constitutive stilistic şi formal, ca şi cele care pot fi considerate drept norme, canoane. Cunoaştem multe legende anecdotice care remarcă necesitatea „dejucării" regulilor normative: imperiul simetriei sau dominaţia exhaustivă a proporţiilor consonante. Ponchielli, profesorul de armonie al lui Puccini, la prima lecţie a spus cursanţilor săi cu alură de glumă ameninţătoare că: „nu vă admit la orele mele dacă nu cunoaşteţi regulile cvintelor şi octavelor paralele, dar vă dau afară pe toţi dacă le respectaţi". Sunt aproape locuri comune părerile potrivit cărora „sonatele existente în fiecare epocă stilistică reprezintă mai mult excepţie de la regulă, cât regula însăşi. Sau că cele 32 de sonate pentru pian de Beethoven reprezintă 32 de excepţii de la normativele formale ale clasicismului vienez etc. De fapt problema afirmării sau infirmării a simetriei, respectiv a proporţiilor, apare cel mai evident în relaţia dintre gen şi formă. În permanenta sa relaţie cu forma, genul muzical a reprezentat, de-a lungul istoriei artelor, cadrul instituţionalizat pe care l-a autogenerat forma, această componentă nezdrăvană a relaţiei, pentru ca să-l domine în continuare, iar, la un moment dat, săturându-se de serviciile acestuia, să-l preschimbe într-o nouă ipostază genuină. Şi algoritmul relaţiei se relua de la început. Acest joc perpetuu cu destinul devenirii genului a atras după sine diversitatea mutaţiilor structural-istorice ale zămislirii, finalizării şi transmiterii mesajelor cuprinse în formele de întotdeauna ale muzicii.

Pentru urmărirea mai îndeaproape a problemelor arhitecturale sau procesuale ale formelor muzicale reamintim aforismul lui Goethe în care metafora relaţiei arhitectură-muzică este sintetizată într-un chiasm:

Goethe, preluând butada lui Schelling şi întregind-o, scrie în *Reflecţiile* sale: "Un nobil filosof vorbea de arta construcţiilor ca de o muzică împietrită, întâmpinând unele dezaprobări. Noi credem

că n-am putea reproduce mai bine acest gând frumos, decât numind arhitectura o artă a sunetelor amuţite.

Să ne gândim la Orfeu, care, atunci când i s-a arătat un imens loc pustiu pentru a clădi pe el, s-a aşezat cuminte în partea cea mai potrivită şi, prin sunetele însufleţitoare ale lirei sale, a ridicat în jurul său o piaţă spaţioasă. Înduioşate de sunetele când puternice şi poruncitoare, când dulci şi ademenitoare, blocurile de piatră se smulseră din stâncile uriaşe, luând, în vreme ce dansau însufleţite, forme artistic-meşteşugite, pentru a se orândui apoi în straturi ritmice şi ziduri de toată frumuseţea. Şi tot astfel se alăturară uliţă cu uliţă, stradă după stradă. Nici zidurile de apărare nu lipsiră.

Sunetele se pierd, dar armonia rămâne. Oamenii unei astfel de cetăţi se preumblă şi acţionează între melodii veşnice; spiritul nu cedează, activitatea nu adoarme, ochiul preia funcţia, datoria şi obligaţia urechii, iar cetăţenii se simt, chiar în zilele de rând, într-o stare de ideală sărbătoare; fără a reflecta, fără a se întreba asupra originii, ei sunt părtaşi ai celei mai înalte bucurii morale şi religioase.[231]

Dacă ne punem întrebarea de unde apar simetriile şi proporţiile prezente în creaţia artistică, implicit muzicală, căutarea răspunsurilor ne conduce mai întâi către natură, şi apoi către natura noastră proprie, umană.

Simetriile şi proporţiile apar în sens existenţial, având caractere ontice, şi din acest ontic extragem şi le punem în mişcare într-un proces creativ.

---

[231] Goethe, J.W., *Maxime şi reflecţii*, Bucureşti, 1972, pp. 205-207.

Astrofizicianul Mario Livio oferă în studiile sale[232] exemple grăitoare legate de condiţionarea reciprocă existenţială şi/sau proporţională a arhitectonicii şi a structurii simetriilor.

Spre exemplu simetria bilaterală atât de caracteristică structurilor artistice, o întâlnim în lumea fluturilor, cum vedeţi în exemplul de faţă,



Simetria bilaterală a unui fluture

Ex.1

Iar mişcarea de rotaţie poate fi urmărită într-un fulg de zăpadă în simetrie circulară.



Un flug de zăpadă are simetrie de rotaţie Ex.2

[232] http://www.scienceinschool.org/2006/issue2/symmetry/romanian accesat 25.09.2018. 10:03

Iată o simetrie arhitectonică şi una procesuală prin repetitivitatea sa ascendentă.



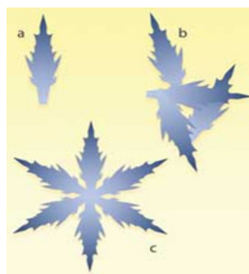
Această pată de cerneală este evident simetrică…



… dar aşa este şi aceasta!

Ex.3

Mario Livio revine şi la existenţe arhitectonice fixe. Amintitul fulg de zăpadă poate fi mai întâi deconstruită, ca apoi din elementele descompuse să fie din nou reconstruită:

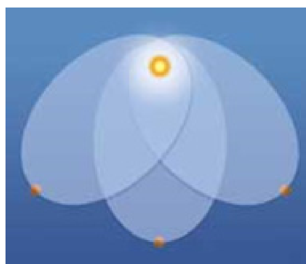


Încercând reconstrucţia unui fulg de zăpadă

Ex.4

Simetriile în existenţa lor felurită, de pildă cele rotativă pe orbite ale planetelor, pot prezinta o dualitate deosebită. Pe de o parte putem vorbi de o preexistenţă circular-simetrică, iar pe de alta

de una real-existentă eliptică în dinamismul sistemului planetar respectiv. Legea gravitaţiei a lui Newton poate avea o simetrie de rotaţie dar asta nu înseamnă că şi orbitele au aceeaşi simetrie.



Legea gravitaţiei a lui Newton poate avea o simetrie de rotaţie dar asta nu înseamnă că şi orbitele au aceeaşi simetrie

Ex .5

Stările existenţiale din natură, din cosmos sau din microcosmos se oglindesc edificator în stările şi manifestările fizicului şi psihicului uman..



Urmele paşilor rămân neschimbate după reflexia cu alunecare

Ex. 6

Urmele paşilor lăsate în timpul plimbării au o simetrie de reflexie cu alunecare (vezi imaginea de mai sus). Transformarea care are loc în acest caz constă într-o translaţie (sau alunecare)

urmată de o reflexie faţă de o linie paralelă cu direcţia deplasării (dreapta punctată). După aceste reflexii de alunecare putem sesiza caracterul neschimbat de arhitectonică stabilă a simetriei mersului sau alergării echilibrate ale unui om.

Ajungând în sfera artistică întâlnim încă din vechile timpuri simetrii poziţionale şi cinetice comasate.



Tapiseria de la Bayeux *(fragmente)*.
Armata lui William Cuceritorul asediază Dinanul. Scenele de luptă ca şi şarjele cavalerilor lui William urmează linie ascendentă de la stinga spre dreapta, apoi cad pe o verticală pentru a urca din nou ; este o mişcare în dinţi de fierăstrău. Scenele în care au loc tratative sînt construite mai ales pe verticale. Toată această lungă epopee este divizată, de copaci sau turnuri, în scene scurte, mijlocii sau lungi.

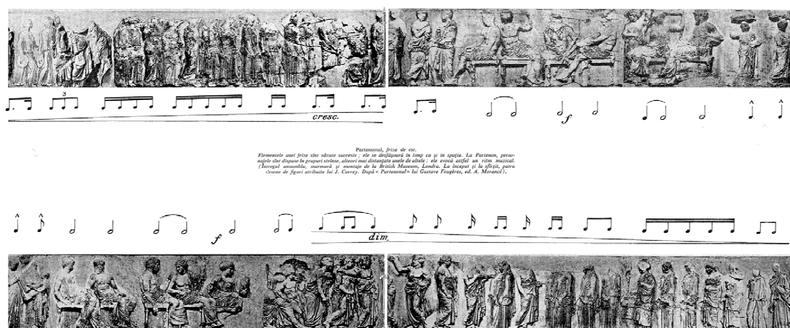
Ex.7

Metafora plastică a unei epopei medievale despre trădarea lui Harold, epopee similară Cântecului Roland. Cuceritorul asediază Dinanul. Scenele de luptă ca şi şarjele cavalerilor lui William urmează linie ascendentă de la stângă spre dreapta, apoi cad pe o verticală pentru a urca din nou; este o mişcare în dinţi de fierăstrău. Scenele în care au loc tratative sânt construite mai ales pe verticale. Toată această lungă epopee este divizată, de copaci sau turnuri, în scene scurte, mijlocii sau lungi.

„Acest ritm, impus de simpla «lectură» a *Tapiseriei* de la Bayeux, este şi mai încântător dacă privim formele. Cu o insistenţă tenace, ele se alungesc toate în aceeaşi direcţie, înălţându-se spre dreapta: cai în galop, lăncii, văluri, grupuri de personaje, etajări oblice de arhitectură taie această lungă bandă cu linii în diagonală, linii reluate şi în bordură; şi, întocmai ca în bordură, mişcarea este din când în când brusc inversată. Dacă ne uităm mai atent, remarcăm că, adesea, aceste lungi oblice cad pe o verticală, pe un copac, pe un personaj stând în picioare, pe nişte arcaşi parcă suprapuşi, pe un cal înălţat pe picioarele din spate, formând o

succesiune de silabe lungi şi scurte, care constituie însăşi trama poemului”- ne arată Charles Bouleau[233].

Astfel de procesualităţi ale proporţiilor evolutive îmbracă deseori la frize de edificii arhitecturale antice latenţa unei muzicalităţi în augmentarea cvasi-intervalistică a liniei lor de desfăşurare, sugerând totodată şi dinamica crescândă sau diminuândă a evoluţiei.„Partenonul, friza de est .Elementele unei frize sunt văzute succesiv; ele se desfășoară în timp ca și în spațiu. La Partenon personajele sunt dispuse în grupuri strânse alteori mai distanțate unele de altele: ele evocă astfel un ritm muzical”[234].

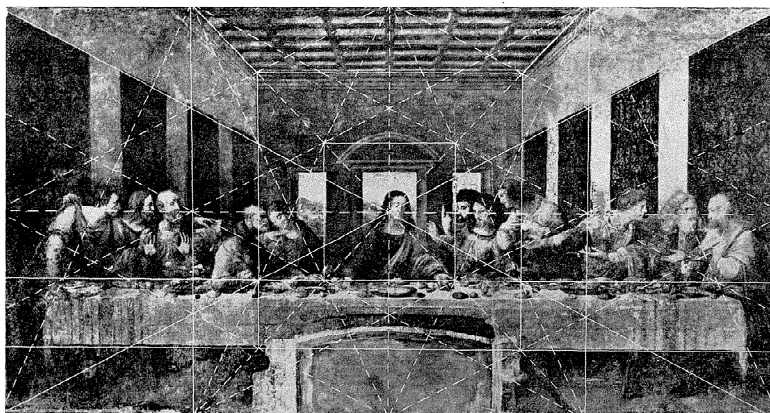


Ex.8

Simetria promovată în pictura renascentistă se bazează pe de o parte pe „dejucarea” unor momente asimetrice, iar pe de alta, pe calităţile muzicale relaţionale ale intervalelor de cvintă sau de cvartă, sau de octavă. De exemplu Cina cea de taină de Leonardo da Vinci: „Pătratul central (mărginit de două jumătăți de pătrat) este divizat, prin jocul propriilor diagonale, în 6 pe cele două dimensiuni ale sale. Astfel se formează două noi pătrateînscrise unul în altul:în

[233] Charles Bouleau, Geometria secretă a pictorilor, Ed. Meridiane, Bucureşti 1979, p.33
[234] Idem, p. 30-31

centru micul pătrat ce-l înconoară pe Hristos, format din laturile ferestrelor și suprafața mesei; în jur, pătratul intermediar format din zidul din fundal. Înălțimea panourilor laterale este dată de diagonalele dreptunghiului.”[235]



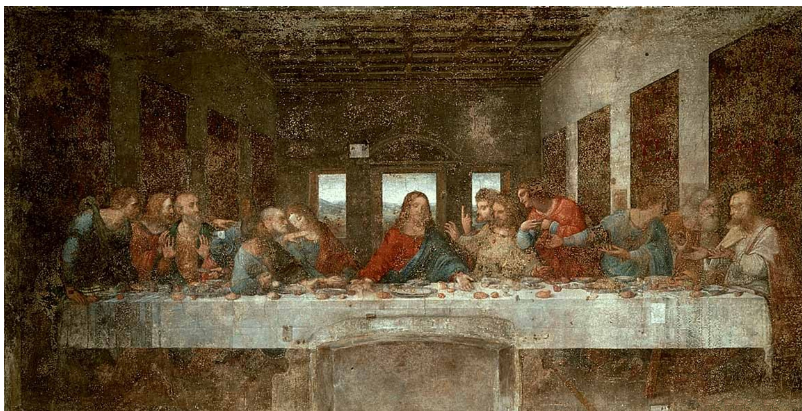
Leonardo da VINCI: Cina cea de taină.
Pătratul central (mărginit de două jumătăți de pătrat) este divizat, prin jocul propriilor diagonale, în 6 pe cele două dimensiuni ale sale. Astfel se formează două noi pătrate înscrise unul în altul: în centru micul pătrat ce-l înconjoară pe Hristos, format din laturile ferestrelor și suprafața mesei; în jur, pătratul intermediar format de zidul din fundal. Înălțimea panourilor laterale este dată de diagonalele dreptunghiului. (Milano, Santa Maria delle Grazie, foto Anderson).

Ex.9

Cina cea de taină al lui Leonardo da Vinci, se bazează pe respectarea riguroasă a normelor simetriei arhitecturale. Toate liniile structurii ajung în proporţionalitatea lor către un singur punct focar. Este firesc ca acest punct focare să-l ocupe la masă însăşi figura lui Cristos. Uitându-ne cu atenţie la modul cum apare capul lui Isus, descoperim însă o oarecare asimetrie şi pe care, vrând – nevrând, o vom dejuca potrivit acelui sentiment psiho-muzical prin care noi, chipurile rectificăm greşeala intonaţională a solistului,sau a solistei. În cazul în care sunetul este intonat mai jos, noi ne

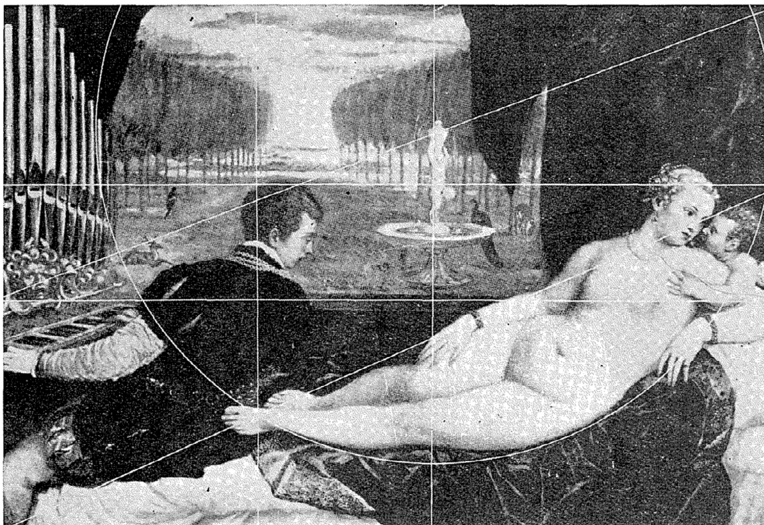
[235] idem, p. 106

străduim „să-l corectăm” ridicându-ne cu tot fizicul nostru cvasi în direcţia locului la care sunetul trebuia să se ridice. Aici, în cazul compoziţiei picturale nefiind mulţumiţi cu modul în care Cristos îşi ţine capul, îl punem în vederea noastră interioară la locul lui potrivit, adică fix, în punctul focar al tabloului. Prin această aparentă mişcare interioară toate simetriile cedează poziţia lor în favoare unei mişcări proporţional evolutive, mişcări care exprimă nedumerirea discipolilor, fiecare întrebându-se care dintre noi îl va trăda astă noapte pe Mântuitor?



Ex.10

Din păcate tabloul este compromis datorită vremelniciei frescelor din perioada respectivă. Expusă unor eroziuni aproape neremediabile, tabloul totuşi sugerează dramatismul culorilor care aduc un plus de contribuţie, o orchestraţie picturală dinamismului stârnit prin repunerea în drepturi a legilor simetriei.



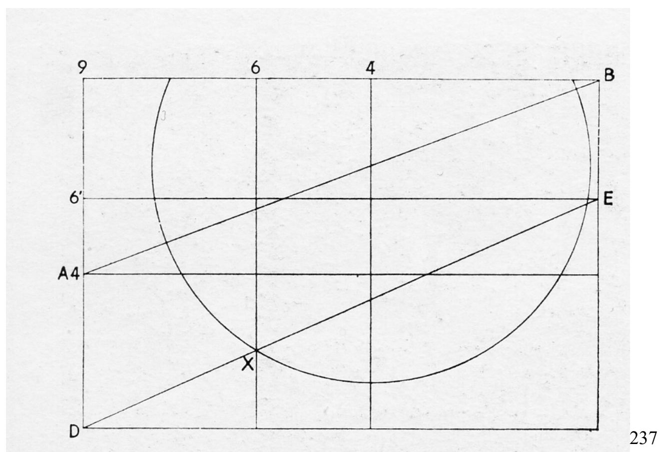
TIŢIAN: Venus şi organistul.
Dublă diapentă luată din dreapta, 4/6/9, şi de jos, 4'/6'/9'. Cezura 4 dă axul fîntînii ; intersecţia ei cu o oblică, AB, care uneşte cezura 4' cu unghiul din dreapta sus, fixează centrul cercului pe care se află Venus. Raza acestui cerc nu este luată la întîmplare ; ea este dată de distanţa faţă de centru a punctului X, intersecţie a cezurii 6 cu oblica DE care uneşte colţul de jos din stînga cu cezura 6'. Această oblică este şi coarda arcului în care se înscrie Venus. (Madrid, Prado, foto Anderson).

Ex.11

Taboul *Venus şi organistul* de Tizian, precum se vede prin liniile analitice-imaginare introduse pe suprafaţa tabloului este construită după o dublă diapentă, adică pe proporţia dublată a cvintei[236].

TIŢIAN: Venus şi organistul.
Dublă diapentă luată din dreapta, 4/6/9, şi de jos, 4'/6'/9'. Cezura 4 dă axul fîntînii ; intersecţia ei cu o oblică, AB, care uneşte cezura 4' cu unghiul din dreapta sus, fixează centrul cercului pe care se află Venus. Raza acestui cerc nu este luată la întîmplare ; ea este dată de distanţa faţă de centru a punctului X, intersecţie a cezurii 6 cu oblica DE care uneşte colţul de jos din stînga cu cezura 6'. Această oblică este şi coarda arcului în care se înscrie Venus. (Madrid, Prado, foto Anderson).

[236] Idem, p. 116



[237]

Ex. 12

Este deosebit de interesant că pe aceste armonii cvasi-intervalistice, tabloul suprapune geometria cercului. Venus este aşezată pe perimetrul interior al unui semicerc.



Ex .13

[237] Idem, 117

Rezultatul construcţiei este deosebit de grăitor. Sunt mai multe variante, aici întâlnim altă variantă, o prezentăm pentru frumusețea culorilor. Cunoaştem legea *inhibiţiei supraliminare*, în conformitate cu care permanenţa unui fenomen perpetuu o sesizăm frapant tocmai în momentul în care această permanenţă cedează. În stânga tabloului, organistul întrerupe muzica, probabil pentru că Venus nu o mai ascultă. Atenţia ei. este sustrasă. În această clipă aflăm că a sunat muzica: *inhibiţai supraliminară* s-a întrerupt . O muzică din epoca barocului, aşa arată costumaţia eroului, care aduce laude frumuseţii antice feminine. Complementaritatea muzical-picturală este evidentă. Figura lui Venus cu frumuseţea picturală a unei vârste mature, este înnobilată, învăluită de gingăşia unui frumos muzical plin de lirism şi afecţiune.

P. I. Ceaikovski - Serenada pentru orchestra de coarde, Do, Op. 48, p. a II-a (fragment)



Ex .14

Exemplul următor, partea doua a Serenadei op. 48 de Ceaikovski, reprezintă o dejucare a proporţiei simetrice prin *lărgire interioară* a structurii discursului datorită unei cadenţe falsă, care iniţialul Do major îl transferă spre Re major, în aşa fel încât accentul conclusiv al măsurii a opta se interpretează ca fiind accentul doar al măsurii a şasea simetria de 4 + 4 a perioadei de 8

măsuri. Dejucarea produce o asimetrii, de altfel foarte binevenite pentru colorarea expresiei.

Micile proporţii ale cântecelor din epoca minnesangerilor îl inspiră pe Wagner de a construi arhitectonica întregii opere în proporţii macrocosmice, potrivit asimetriei formei Bar.

Iată schema metaforică a formei bar în structurarea actelor I, II şi III.:

Proporţiile "augmentate" ale formei Minesang-ului la nivelul structurii operei *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg* de Richard Wagner.

Stollen	**Stollen**	**Abgesang**
Cântarea corală de ziua lui sfântul Ioan Walther eşuează cu ocazia prezentării cântecului său competiţional	Dans de ziua lui Sfântul Ioan Beckmesser îşi probează cântecul de competiţie cu care ocazie ucenicii îl bat măr.	Felicitarea lui Hans (Ioan) de ziua lui Jurisdicţie poetică: îşi prezintă amândoi cântecele. Beckmesser este înruşinat, Walter este ridicat în slăvi.
Actul I	**Actul II**	**Actul III**

Ex.15

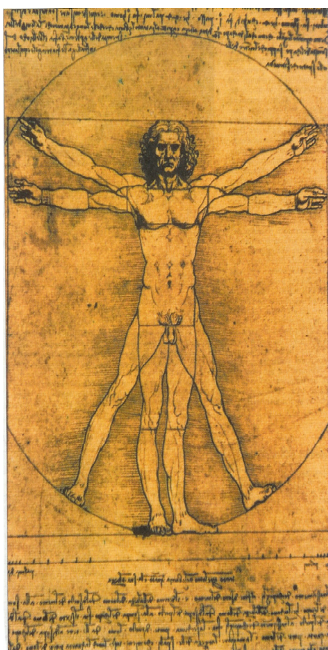
Recapitulând în linii mari, proporţiile evolutive ale structurilor simetrice, oferim şi un exemplu meta-artistic medieval despre Frumos, în care definiţiile despre simetrie şi proporţie, respectiv despre frumos, se manifestă şi ele într-un sens simetric, evolutiv. Iată o definiţie care porneşte drept simetrie binară şi ajunge în final, desigur cu alte semnificaţii, într-o simetrie ternară.

Simetria evolutivă a structurii definiţiilor medievale despre Frumos

Augustin:	Proporţia părţilor		cu o anumită trăsătură a culorii
Albertus Magnus:	Comensurabilitate		elegantă
Bonaventura:	Egalitate		numerabilă
Thomas D'Aquino:	Integritate	Proporţie	Strălucire

Ex.16

Revenind la existenţa în natură a proporţiilor, iată, o imagine în care Leonardo da Vinci a studiat filogeneza simetriei corpului omenesc. [238]



Urmărirea proporţiilor corpului omenesc în schiţele lui **Leonardo da Vinci**

[238] Leonardo da Vinci, Tratat despre pictură, Eitura Meridiane, București 1971, Cap. III. Despre feluritele stări sufletești și mișcări ale omului și despre proporțiile mădularelor. (pp.92-159)

Ex.17

Putem transpune această încercare de a descoperii proporţiilor evolutive şi în simţirea lor în decursul devenirii idealului nostru într-un real manifest: .

Fazele evolutive ale simţului proprţiilor



Ex.18

Precum se vede din schemă, există, similar şirului lui Fibonacci o evoluţie vertiginoasă în ambele direcţii de la real la ireal şi invers. Metamorfoza destinului nostru estetic ne îndeamnă ca fiecare moment real din existenţa noastră, să tragă după sine realizarea unui ideal.

Idealul este însă purtător al unor utopii care încă nu sunt idealuri, precum nici fanteziile nu sunt utopii încă. Fantasmele şi mai puţin,iar fantasmagoriile aproape deloc.

Ajungând în imperiul irealului purtător al unei multitudini de păreri contradictorii, simţim că acest ireal ar putea să rămână

suspendat, şi tot atât de bine coborît de-a lungul săgeţii descendente până la nivelul unui real.

Acest simţ ascendent-descendent al proporţiilor în diferitele lor ipostaze îi caracterizează pe creatorii şi interpreţii noştri, inclusiv pe noi înşine melomanii experimentaţi şi nu rareori suspicios de înrăiţi.

Simţim prezenţa echilibrului sau lipsa acestuia, motivarea echilibrului sau a lipsei sale la toate nivelele. Ele ne pun la încercare și noi alegem dintre ele. Normal, am dori, de regulă, pe cele bune. Care sunt ele? Poate, rămânem la cele oferite de către creator.

Iar dacă l-am întreba de ce astfel şi nu altfel piesa, singurul fel de răspuns judicios, ar rămâne recunoaşterea tacită şi neliniştitoare a dominaţiei simetriilor acceptate sau dejucarea lor în componistica sa.

Evocând partea întâi (Assez lent) a compoziției *Octandre* de Edgar Varèse pentru flaut, clarinet, oboi, fagot, trompetă,corn trombon și contrabas, reamintim opţiunile

Ex.20

îngenioase ale compozitorului asupra constituirii prin simetrii evolutiv proporţionale ale unor *metafore plasticizante* intonate liniear la instrumentele de sulflat lemne, respectiv *revelatorii spaţiale* oferite de blocurile alămurilor, şi în încheiere să ne aducem aminte de Orfeu cântând în cetate.

Cluj-Napoca 2 iunie 2010

Sistemul simbolic al picturii orădene de la sfârşitul secolului al xx-lea

Introducere

Mi-a stat la îndemână o probă (Echantillion) cuprinsă din aproape 250 de picturi şi grafici pentru dezvăluirea şi cercetarea tipologiei simbolice a artei contemporane orădene.

Materialele necesare pentru analiză mi-au fost oferite de cartea şi colecţia de reproduceri ale lui Lâszlo Ujvârossy.

Munca sa excepţională merită mulţumiri şi recunoaştere specială, înlocuind aproape în întregime primatul experienţei estetice oferite de relaţia directă cu lucrările originale. Aceste lucrări originale se găsesc la ora actuală în diverse ţări, în colecţiile private ale artiştilor care s-amutat între timp din Oradea. Vizitarea lor integrală este acum posibilă doar prin intermediul mass-mediei.

Metodologia cercetării se axează pe utilizarea analitică a conţinutului de semnificaţii estetice a conceptului de simbol. Voi sublinia, de fapt, trei trăsături principale.

Mai întâi, am în vedere simbolul artistic ca pe o legendă trăită sau ca pe o secţiune transversală senzorială a unei realităţi istorice-istorisite trăite în mod concentrat. într-adevăr, toate simbolurile au o preistorie. Cunoscând-o pe aceasta, ajungem mai aproape de mesajul existent dinăuntrul nostru. Chiar şi literele din abecedar se leagă întotdeauna de câte o întâmplare atât în formare, cât şi în stilizare[239]. Cu atât mai mult este cazul simbolului artistic. în cazul de faţă, analiza tablourilor este identică, ea vrând să reflecteze asupra unor preistorii, care cuprind, până astăzi,

[239] Vezi, de exemplu, romanul lui Ferenc Móra, Cojocul căutător de comori (în original, Kincskereső kisködmön), care surprinde experienţele din copilărie legate de abecedar

mâhnirile-amare ale ultimelor două decenii dinaintea schimbării de regim din 1989.

A doua trăsătură a simbolului accentuează conţinutul semantic convenţional. Doar cei ce njnosc convenţiile tăinuite ale conţinutului ajung să se apropie de simbolul dat, altfel spus, doar celor ce privesc dincolo de aparenţă li se dezvăluie unele taine. O astfel de dezvăluire a simbolurilor artistice pare mai facilă decât experimentarea unor moduri diferite de simboluri tăinuite, deoarece simbolul artistic este întotdeauna unul metaforic. Nu se bazează doar pe convenţie, ci împrumută din generalizarea formării similare - aceasta "pentru a nu o acuza”. Lapidar formulat, prin convenţia conţinutului semantic, ele sunt tăinuite şi se dezvăluie în întregime doar celor iniţiaţi, celor care îi cunosc tainele; rămânând misterioase celorlalţi, doar prin eventuala similitudine a înţelesului purtat ele permit speranţa regăsirii legăturii cu originalul.

Medierile semnificaţiilor simbolic-alegorice de demult sunt caracterizate de tăinuirea mesajului artistic. Dante a ascuns mesajele sale prin folosirea de alegorii. Cu toate acestea a fost constrâns

la pribegie pentru că cei "vizaţi” au înţeles criticile sale. în Prologul Divinei comedii apar trei animale sălbatice - pantera, leul, lupul -, cu ajutorul cărora fiind subminat prestigiul papalităţii, monarhiei şi al partidelor politice. Chiar dacă nu apare negru pe alb, în spatele negrului şi albului s-au făcut aluzii incriminatorii. Accesibilitatea aluziei, a lucrului învăluit în taină derivă din caracterul metaforic al simbolului. Deci, mai ales în cazul nostru, simbolurile artistice nu sunt rigide, ci simbolul aşteaptă în mod metaforic să fie dezvăluit."Metafora simbolică, deopotrivă, cu toate celelalte specii metaforice analizate aici, implică o comparaţie, dar una care se face între o impresie dată şi una rămasă vagă şi, ca atare, cu neputinţă de a fi formulată printr-un termen univoc şi precis. Din această pricină, perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci nelimitată sau

infinită. Dezvoltările anterioare au produs mai multe exemple de metafore simbolice infinite. Am văzut că metafora «muzica surâsurilor lunii» presupunem mod obligatoriu o comparaţie, dar una care include ca un termen neexprimat şi cu neputinţă de formulat un anumit aspect sensibil al lunii, pe care îl ghicim în perspectivele nelimitate ale acestor metafore, fără să-l putem formula vreodată. Metafora simbolică sau infinită este, din această cauză, aceea care mijloceşte lucrarea cea mai productivă a imaginaţiei şi aceea care produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelenţă."[240]. în cele din urmă, în al treilea rând, istorisirea prescurtată şi convenţia întotdeauna "atârnată"din interpretare duc la efectul spontan al simbolului, spre norocul sau nenorocul artistului sau al operei de artă. Prin percepţia directă se dezvăluie instantaneu - unitar sau fragmentar – efectul experienţei estetice. Şi nu doar a trăirii estetice, ci şi a suspiciunii. Perioada şi artiştii analizaţi aici - aparţinând generaţiei de 35 de ani - au insistat pentru accelerarea înţelegerii, nu fără a fi expuşi unor riscuri. Investigaţiile făcute de către Securitate, pericolul "racolării" lor drept colaboratori nicidecum nu erau glume gratuite, ci acestea atârnau asupra lor asemeni săbiei lui Damocle. Vizionarea celor aproape 250 de opere, chiar şi la nivelul documentelor fotografice, reflectă realitatea, intensitatea dramatică şi situaţiile opresive ale epocii.

Am ales spre a exemplifica câteva din lucrările a noua artişti, anume: Rudolf Bone, Dorel Găină, Gyorgy Joviân, Kâroly Ferenczi, Miklos Onucsan, Aniko Gerendi, Gyongyi Kerekes, Emil Dobribân şi Lâszlo Ujvârossy. Lectura lor, sperăm, va accentua în mod retrospectiv interpretarea sferei de semnificaţii a operelor Echantillion-ului celor nouă artişti.

[240] Vianu 1957,117

Lâszlo Ujvârossy, în Prefaţa volumului citat anterior sintetizează astfel caracteristicile socio-estetice, stilistic-creative ale grupului:

- ✓ idealul apartenenţei generaţionale din interiorul grupului (Cenaclul Tineretului Plastic, mai târziu Atelierul 35) a întărit spiritul comunităţii şi a motivaţiei artistice;
- ✓ desenul a fost folosit ca mediu general de exprimare subiectiv - până în momentul destrămării grupului - ce caracteriza exprimările comune;
- ✓ nucleul grupării de 20 de persoane era caracterizat în general de o atitudine artistică experimentală şi de realizarea unor lucrări cu caracter interdisciplinar - o atitudine ce s-a extins asupra celorlalţi membri;
- ✓ atitudinea inovatoare fluxistă era valabilă în mod special pentru unii dintre ei, aceştia influenţând manifestările creative în ansamblu;
- ✓ lucrările cu caracter efemer, arte povera (chiar sub forma artei fluide) au dominat la un moment dat spaţiile de expoziţie din Oradea;
- ✓ fotografia a exercitat o forţă de inspiraţie şi un fel de motor al operelor create;
- ✓ orientarea conceptuală şi producerea obiectelor se manifesta adesea prin intermediul hârtiei executate manual şi a volumelor artistice;
- ✓ unele manifestări figurative noi, mitice utilizau ca intermediar pictura (Ujvárossy 2009,11).

În concluziile finale voi adăuga unele remarci generale în urma examinărilor întreprinse pe parcurs.

Analize

RUDOLF BONE

Sămânţă cerească instalație 1984, otografie de László Ujvárossy(U: 78)

Urmând analiza lui ErzsebetT atai, instalaţia (instalaţia spaţială) însemna în terminologia artistică de început: echipament, aranjament, aranjarea obiectelor expuse. Formarea ei este dedusă din environment (arta ambientală), dar environmental se referă la spaţialitatea aranjării operei, în timp ce instalaţia se referă la modul de realizare. Instalaţia, de fapt, este un assemblage de dimensiuni mari, care adesea umple, mai mult sau mai puţin, un spaţiu interior special.

Instalaţia nu se concentrează asupra unui obiect (de artă), ci asupra contextului acestuia, punând accentul pe reciprocitatea efectului dintre lucruri[241] Sămânţa cerească este mai degrabă aranjament, decât aranjare. Sămânţa cerească care a picat jos înfrânge vechea lineritate a ambientului (ce rezonanţă!) şi formează un mediu ce aşteaptă a se reordona.

---

[241] http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/).



Denumirea preluată, inclusiv prin sintagma de Panspermia, se explică prin "seminţele"ce sunt omniprezente în univers, viaţa terestră născându-se din astfel de seminţe, astfel că este posibil ca în acelaşi mod să fie fertilizate şi alte planete. Deseori se foloseşte ca sinonim pentru ipoteza exogenezei (în greacă "original din exterior"), ceea ce presupune doar faptul că viaţa terestră a venit de altundeva, dar nu încearcă să aprecieze frecvenţa prezenţei vieţii în cosmos.

Cauza încurcăturii provine din faptul că expresia panspermia este mult mai cunoscută[242] A fost privit cu drept ca fiind emblema expoziţiei Atelierului 35 organizată în 1985. Pătrunderea bruscă, voinţa ordinului nou, alegoria schimbării a fost

---

[242] (http*ii* hu.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1 nspermia).

simţită atât de colegi, cât şi de spectatorii iniţiaţi. într-o abordare mai vivace ar putea fi alegoria schimbării chiar şi acum.

DOREL GĂINĂ

Condiţia zborului, *instalaţie,* 1986 fotografie de Dorel Găină: 190)



László Ujvárossy: "Expoziţiile Foto: mobil, din 1986-1988, ca mod de organizare a expoziţiei pot fi catalogate drept instalaţii. Cu ocazia acestor evenimente s-au alăturat alţi membri ai grupului, cu manifestări ale extinderii spaţiului. Astfel, Dorel Găină a creat o multitudine de situaţii de instalaţii, de exemplu, în seria intitulată Condiţia zborului (fotografiile sale sunt aşezate pe o scară), uneori desenele sunt întinse pe jos, în formă circulară, fiind fixate cu pietre, alteori 15 Demoni sunt decupaţi prin tehnica împăturirii hârtiei (Daimoni pe pământ), improvizând în funcţie de spaţiu. în 1987, în Gânduri răscolite, a aşezat în spaţiu un plug de lemn propriu-zis, în urma căruia a schiţat pe planşa de desen bulgări de pământ, adică a arat pământul.

Cu această metaforă artistică a adus o contribuţie esenţială la aplicarea interdisciplinară a instalaţiei. Cu ocazia unei expoziţii de grup 35, de tipul Panorama, şi-a expus propriile versuri, cu ajutorul unor ace de gămălie, pe planşele de desen" (Ujvârossy 2009,188).

Această instalaţie este însăşi imposibilitatea zborului, pietrele ce apasă aripile exprimă obstacolul ridicat de corpul în înălţarea intelectului. Ni se aminteşte voinţa de a zbura, voinţa de libertate a omului ce există începând cu Icar şi până în zilele noastre. Desigur, în jur gravitează aventura curiozităţii şi a îndrăznelii, cutezanţa de a se măsura cu infinitul. Dar şi resignarea înrobirii. îmi vin în minte alegoriile poetului MihályTompa despre Barza în robie:

Barză orfană stă stingheră
Pe un petec de pământ,
Ar pleca, departe ar mai zbura,
Prea departe, prea departe,
Peste mări şi zări,
Dar aripile i s-au frânt.

Baza compoziţiei este chiar contradicţia: incompatibilitatea dintre ironia intenţiei nerealizabile tăinuite de hârtie ce are menirea de a zbura şi piatra nemişcată.

GYÖRGY JOVIÁN(U: 65)

Un fel de ars poetica este ascunsă într-o identificare ironică în care sunt prezente grijile şi problemele destinului artistic: de la a nu fi cunoscut, până a nu fi recunoscut. Fotografia surprinde momentul unei serii de acţiuni. Mărturisirea artistului este acţiunea în sine: parafrazându-l pe Heackel, se afirmă istoria existenţei filogenetice a artei retrăită ontogenetic. Lâszlo Ujvârossy scrie despre acţiunea pictorului Gyorgy Joviân, unul dintre membri fondatori al grupului Dialog, acţiune inspirată de pictura Ghete

ţărăneşti a lui Vincent van Gogh:"în scopul acţiunii, a sacrificat o pereche de pantofi vopsiţi în alb, i-a aşezat pe pupitrul mesei sale şi prin acest assemblage a adus un omagiu maestrului olandez (foto. 34). Astfel a creat o



György Jovián, Hommage à Vincent,1980, Fotografie de loan Bunuş

poziţie mediană între amintirea naturii moarte a lui Van Gogh şi bocancii extraşi din realitate, fiind găsite printre obiectele pierdute ale nimănui. Cu această acţiune, de fapt, a parafrazat prin transpunere exemplul lui Martin Heidegger despre originea operei de artă, anume că "ustensilul"- gheată pictat de van Gogh, astfel că "caracterul de lucru"al artei redevine un obiect real: un bocanc. în acest caz, simulacrul ghetelor lui Van Gogh este un nou simbol în care adevărul intră în funcţiune. Frumuseţea încălţării rezidă în forma sa care "s-a luminat odinioară dinspre fiinţă, care este esenţă de fiinţă (Seiendheit) a fiinţării" (Heidegger 1995,109). Acum "realitatea devine obiectualitate"iar obiectualitatea devine trăire. Prin încălţările expuse, Joviân a reflectat şi asupra limitelor picturii. Dacă lipseşte culoarea, iar realitatea obiectului devine încadrată în tablou, atunci mai putem oare vorbi de pictură, sau ne aflăm deja în artă "concretă" a obiectului?

Sub influenţa lui Heidegger, tema ghetelor lui Van Gogh i-a preocupat, în mod special, pe membri grupului Dialog. Miklós Onucsán a răspuns astfel într-un interviu la întrebările care i-au fost adresate:

Există totuşi o linie de demarcare între realitate şi artă?

Există. Aceasta primeşte un alt conţinut, chestiunea aceasta a fost tratată deja de către Heidegger, anume care este diferenţa dintre bocancii mei şi cei pictaţi de van Gogh, de ce este unul obiect de artă, iar celălalt doar un ustensil. El putea să aibă interogaţii incredibile, întrebările erau urmate de altele, astfel pătrunzând într-o singură direcţie, căutând originea. Oare arta este chiar origine? Pentru că aceasta este marea întrebare, întrebarea cu privire la origine. Da, afirmă el, căci acel bocanc transpare diferit pe pictură. Nu pentru că ar fi pictat, şi nu pentru că l-ar fi pictat van Gogh. Acestea să nu le lăsăm uitării. Acolo, în mod emblematic, poartă acel ceva, asemeni fiecărui ustensil pe parcursul existenţei sale, până ce-şi îndeplineşte rolul. Această comoditate care o

caracterizează (pentru că bocancul este bocanc doar până când îmi este util şi comod, atunci când nu mai este impermeabil, acesta îşi pierde importanţa pentru mine). Dar iată, acest bocanc din pictură nu se mai poate distruge, dar potenţial poartă în sine o devaluarea a sa ca ustensil, arătând cât de statornică este reprezentarea unui astfel de obiect prin intermediul mijloacelor artistice. Acolo, acest fel de preţuire ţine într-adevăr de o altă realitate, oare de ce acolo este artă iar aici nu este. Azi iau bocancul şi îl aşez pe masă, acesta rezistă nu în bidimensionalitatea, ci în tridimensionalitatea acelui ceva legat de ustensil: îşi pierde caracterul confortabil" (Ujvârossy 2009, 222).

Mesajul acţiunii este oglindit prin textul afectiv scris de către artist, mesaj fără semne de punctuaţie, fără propoziţii, eventual unele pauze exprimate prin puncte de suspensie şi omărturisire ce izbucneşte in nascendi în faţa cititorului:

"Hommage ă Vincent - foaie personală, Van Gogh Vincent - 1853-1890 ocupaţia de pictor, reşedinţa este necunoscută, naţionalitatea olandeză, vezi planeta rembrandt olandezul rezistenţa bosch papucii de lemn muzeul rijksm lalele van megereen verneer mondrian şi alţii, mori de vânt ochi albaştri aprinşi barba roşcovană a:.. .-conform foii matricole eliberată de Facultatea de operă de excelenţă cu nr de înregistrare...: hommage omagiu celui ce purta bocanci maro de mărimea 41 sau 41 şi jumătate, indiferent care, homage acţiune vincent foaie personală în după-amiaza din noiembrie 1980 afirmă teza de bază a artistului plastic pictorului: circulă în bocanc, îşi taie o ureche, bocancul nenumit pe care îl achiziţionează din haosul unei pieţe de vechituri originale este un oarecare nepretenţios object trouve ready made pe care îl ridică la rangul de obiect artistic nemuritor cu o acţiune pictură sau cu orice altceva, nu va tăiată urechea dureros şi cu prisos o ’’conservare’’ şi nu în acţiune distrugătoare rumegarea amintirii pictorului completând ca să-l cinstim constructiv nu distrugând acel pictor

care s-a răstignit pentru noi amin şi iată îl readucem între noi, căci este necesar să creezi asemeni lui şi să arzi asemeni lui.

DESCRIEREA ACŢIUNII; a participat Ioan Bunus ca martor fotograf grafician, Nicolae Onucsán martor ceramist Zoltán Zsakó martor sculptor fotograf şi ca pictor reflectând la presupusul obiect care ar fi putut fi modelul ARTISTULUI PLASTIC pentru ''autoportetul bocanc'' pe care l-a înnobilat prin atingere ca regele midias de odinioară mirajul auriu.Tot astfel s-a născut opera PICTORULUI natura obligându-l să facă minunea, în faţa căreia mă aplec şi care este un monument alb şi este un dialog cu mine însumi, îmbrăcând pielea lui, straiele lui, ochii lui, bocancii lui pe care iată îi scot din pupitru să le aşez în dialog ca subiect şi predicat eu de vârsta de 90 de ani mă aplec asupra ta, te smucesc de mână în sus ca virgiu pe dante beatitudo EU SUNT VAN GOGH ca moiseisusplaton încoronat vin să-mi ocup locul la masa mea oare este ceva mai îngrozitor decât să conştientizezi că te-ai născut şi trăieşti acum în omieoptsutenouăzeci sau omienouăsuteoptzeci care este posibil în eter".

Mai târziu îşi reamintea acţiunea astfel: "[...] să scriu inclusiv de faptul cum se reflectă în sufletul meu de astăzi lucrarea acelui tânăr uşor naiv şi entuziast ale cărui crize de identitate au dus la faptul că s-a produs o astfel de instalaţie (operă?) ca Hommage â Vincent - a cărei versiune 'colaj-pictură'o păstrez până în zilele de astăzi pe perete ca pe o lucrare importantă de-a mea. Din fotografii rezultă clar că obiectul concret l-am realizat fiind acompaniat de alte persoane, adică am vopsit o pereche de bocanci şi i-am acoperit cu nisip, 'acţiunea' a fost fotografiată de participanţi pe tot parcursul realizării acesteia (Bunuş si Onucsán). (Vezi fotografia 77) Evenimentul a avut o interpretare, poate, dadaist-schizoidă. Persoana pe care am ales-o ca'partener de dialog'- persoană umană, nu operă, deoarece eu invocasem artistul pentru care era atât de necesar să se autoexprime încât şi-a pictat chiar propriile încălţări,

patul său, adică sfera intima, mai apoi şi-a tăiat o ureche în propria neputinţă, astfel încât acest gest l-a proiectat în eternitate. Altfel spus, am încercat să 'şterpelesc' identitatea acestei persoane, deoarece nici o clipă nu s-a îndoit de faptul că el este artist, fiind extrem de conştient de acest rol, chiar dacă prin gestul său s-a degradat într-un fel de'parie'. Invidiez acel curaj care este capabil pentru orice sacrificiu şi invidiez crezul în sanctitatea artei, a cărei figură emblematica este chiar fiinţa umană. Am intenţionat să sintetizez această deschidere – prin care cotidianitatea trivială poate deveni impulsul producerii unor opere - cu ajutorul acestei compoziţii ce vine din 'cotidian': masă, scaun, pupitru, încălţăminte. De altfel, interpretarea este procesul invers, pentru că documentarea realizării operei prin intermediul fotografiei a trebuit să marcheze sfârşitul procesului, cu toate că fotografiile se realizează la început - 'înţelesul' operei rezidă în momentul dezvăluirii obiectului'final'. Am încercat să exprim identificare, ca propria-mi 'diplomă-artistică'să o schimb cu a lui, astfel certificându-mă pe mine însumi" (Afişul Dialog 1981)

KÁROLY FERENCZI

"Activitatea de producere de obiecte a reprezentanţilor grupului Dialog nu este foarte bogată, în 1989, activitatea se încheie prin Bastonul avangardist al lui Kâroly Ferenczi - aşa cum putem citi în memoriile lui Lâszlo Ujvârossy (Ujvârossy 2009,185). El a fixat pe bastonul vopsit în alb - asemeni celui folosit de persoanele cu deficienţă de vedere - un claxon, frână de bicicletă şi un cui pentru strângerea hârtiilor aruncate pe jos. (Vezi fotografia 136) Obiectul ce trimite la asocierile surrealiste, având multiple interpretări, a fost redat pe coperta revistei Arta, în 1990. Opera poate fi încadrată în categoria object art.

Conform definiţiei lui Gâbor Andrâsi, Object art este genul artistic ce se bazează pe obiecte neformate de artist, de asemenea, obiecte completate şi simulate; este gestul ridicării la nivel artistic



al compoziţiei, al unei construcţii legate de calificarea-de-a-fî-artă. Originea ei se găseşte în aplicaţiile cubiste de colaj, în ready made-urile lui Marcel Duchamp, în compoziţiile de obiecte dadaiste şi în obiectele găsite ale surrealiştilor (objet trouve)[243] Bastonul avangardist al lui Kâroly Ferenczi este o satiră sumbră cu conţinut polisemie. El conţine multiple trimiteri la destinul încovoiat, la drama lipsei de perspective ce se ascunde în patele orbirii, la apăsarea şi degradarea celor fără importanţă, care doar strâng, împleticindu-se, mucuri de ţigară; grimasa frânei de bicicletă trimite la faptul că trebuie frânat şi acolo unde nu-i nici de pipăit, oare de

243 http://artportal.hu/lexikon/fogalmLszocikkek/

ce... Ne vine în minte clovnul franc al comicului maghiar Hofi, care se întreabă mirat atunci când citeşte tăbliţa de avertizare de pe stradă: atenţie, sus se lucrează! Oare de ce noi trebuie să avem grijă aici, jos, dacă ei lucrează, acolo, sus... Acest object art este revitalizarea criticii brueghelienе.

Dar ne vine în minte, de asemenea, critica nemiloasă a lui Brueghel asupra situaţiei politice din Olanda, compoziţiile *Orbii şi Cerşetorii* ne trimit la imaginea deformată a conducerii politice de partid din acele vremuri.



În interpretarea hermeneutică a lui Bela Nove survine întrebarea despre alegoria tabloului "Să vedem cine sunt ei de fapt? De unde vin, încotro se îndreaptă, ce îi leagă atât de strâns încât, chiar şi în momentul prăbuşirii, se ţin unul de altul în mod convulsiv, până când se trag reciproc în jos? Gert Hofmann, în nuvela sa excepţională (1989), răspunde la aceste întrebări prin mijloacele artistice autentice ale ficţiunii: prin personajele mute şi nemişcate ale lui Brueghel care sunt readuse la viaţă, rând pe rând, prin înzestrarea fiecăruia în parte cu o soartă proprie. Mai mult, prin iscusinţa scriitoricească proprie, îi face să aibă glas - cele două

personaje din centru fiind alese ca'purtători de cuvânt'ai grupului. Aşa cum puteţi vedea, pe toţi ne-a bătut soarta la fel, astfel ne-am adunat într-un singur grup iar acum păşim de-odată, strâns, unul în urma celuilalt - cu toate că, în mod cert, nici unul dintre noi nu ştie încotro, astfel oricine ar putea crede că suntem înrudiţi. O familie cu multe capete, dar unită şi cu gânduri similare. Familia ce se îndreaptă spre lac.

În opinia mea (dar poate şi a altora), Bastonul avangardist al lui Kâroly Ferenczi este o ticăială ce oglindeşte realitatea în mod diform - asemeni Comedie Flumaine al lui Balzac sau Condition humaine, dinaintea schimbării de regim.

MIKLÓS ONUCSAN

Simbolurile lui Miklós Onucsan ascund mesajul mărturiei şi prezentifîcării, al compătimirii voalate, al unei acuzaţii nerostite. László Ujvárossy şi Gizella Horváth încearcă să scoată din ascunzişurile sale mesajul încriptat, printr-un interviu realizat cu artistul. Fragmente:

"L. U.: Printre altele, în catalogul Experiment există un document fotografic ce atestă faptul că ai atârnat de gât o pancardă.

M. O.: este locul în care apar în fiecare zi, (fotografia 78), locul în care ajung în fiecare zi. Aceasta este o formă de protest care respinge şi totodată protestează, angajează, publică părerea omului sandwich de azi. Da, dar aici nu protestez contra regimului. Din păcate, tocmai când am ales această locaţie, pentru a o fotografia, au amenajat-o. A fost un loc 'infect' în care erau absolut valabile legile lui Murphy" (Ujvárossy 2009, 217).





Aceasta este locul în care trebuie să vin în fiecare zi. Acțiune Oradea 1983

"Din păcate s-a făcut ordine. Oricât te-ai fi obişnuit cu locul în care ajungi, cu ceea ce ai făcut, cu locuinţa, oraşul sau ţara, la un moment dat, îţi dai seama că îţi doreşti o nouă dezordine, sau o nouă patrie, sau o nouă locuinţă. Cam aşa a început. Interesant este, cel puţin pentru mine, că această fotografe s-a născut la începutul anilor optzeci, în starea de protest de a nu accepta regulile" (Ujvárossy 2009,217).

Interviul este o rememorare.

L. U.:„în atelierele experimentale ale mai multor creatori orădeni era caracteristic acelei perioade realizarea unor acţiuni realizate de plăcerea fotografierii, astfel în 1981 Onucsán, la locul de muncă, în curtea Artei Crişana, a realizat trei fotografii-autoportret, fiindu-i pusă la gât inscripţia/ C'est iţi ou j'arrive tous Ies matins! (Acesta este locul unde trebuie să vin în fiecare dimineaţă), fotografii de departe, un ansamblu mic şi un premier plan. De atunci, acestea au fost reproduse în mai multe locuri" (Ujvárossy 2009,117).

A sta alături înseamnă solidarizare, o exprimare printr-o sintagmă deloc nouă:

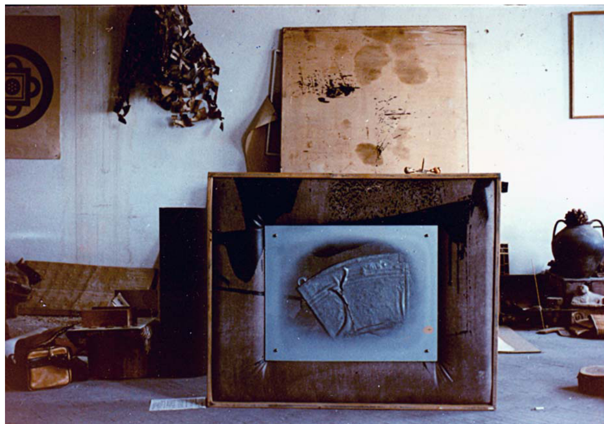


Nicolea Onucsan: **Procedeu de autoportret,** 1990

"[...] în '91, la Gherla, am realizat a doua fotografie de închidere a parantezei, atunci când am văzut pe terenul de fotbal din localitate un astfel de zid - figuri umane din cherestea. Cei care exersau lovituri libere, pentru a nu pierde timpul de antrenament în poziţie dreaptă, au tăiat un zid, un gard de 'oameni', încercând să dea lovituri cu mingea peste acest zid. în 1991, m-am 'postat la zid' (foto 158) la rândul meu. într-un oarecare fel stăm deja în rând, suntem în convoi, ceea ce nu este neapărat un rând dezgustător. Ceva a trecut deja, ne-am complăcut cu ceva si ne îndreptam undeva. Prima parte a parantezei este un autoportret la locul de muncă, a doua parte este statul la zid. Titlul său este Autoportret între '81-'91. Deci este un autoportret care cuprinde un interval de zece ani"(Ujvârossy 2009, 217).

Caracteristica acestor autoportrete este faptul de In-Sein. Heidegger formulează semnificaţia lui In-Sein astfel: "Faptul-de-a-sălăşlui-în, dimpotrivă, are în vedere o constituţie de fiinţă a Dasein-ului şi este un existenţial [...] înţeles deci ca existenţial, înseamnă 'a locui în-preajma', 'a fi familiar cu'. In-Sein, faptul-de-a-sălăşlui-în, este de aceea expresia existenţială formală a fiinţei

Dasein-ului, care are constituţia esenţială a faptului-de-a-fi-în-lume"(Heidegger 2006, 73). Mai apoi, "Fiinţarea care este constituită în chip esenţial prin faptul-de-a-fi-în-lume este ea însăşi de fiecare dată propriul ei'loc-de-deschidere'(das Da)"[244] Prin cele două creaţii, Onucsán accentuează cele două structuri esenţiale într-un mod similar în care estetica lui Gyorgy Lukács este îmbibată de motto-ul preluat de la Marx *“Nu ştiu acest lucru, dar îl fac*[245] Intuiţia acestei idei o regăsim conceptualizată în interviul amintit:



---

[244] Heidegger 2006,182. Cf: faptul-de-a-fi-în-lume, deschidere, existenţă.

[245] In Századveg, Szi'ne es visszâja, http://www.c3.hu/scripta/szazadveg/13/hozza.htm. Sublinierea - Ei nu ştiu acest lucru, dar îl fac - ca ocurenţă în Marx:"Prin urmare, oamenii nu raportează unele la altele produsele muncii lor ca valori pentru că aceste lucruri le apar ca simple învelişuri obiectuale ale aceluiaşi fel de muncă omenească. Dimpotrivă. Prin faptul că în procesul schimbului oamenii consideră diferitele lor produse ca fiind egale între ele ca valori, ei consideră diferitele lor feluri de muncă ca fiind egale între ele ca muncă omenească. Ei nu ştiu acest lucru, dar îl fac." Notă la ediţia a ll-a. Prin urmare, dacă Galiani spune: valoarea este o relaţie între persoane —"La Ricchezza e una ragione tra due persone"—, el arh trebuit să adauge: o relaţie ascunsă sub un înveliş obiectual. (Galiani,"Della Moneta", p. 221, t. III al colecţiei lui Custodi/'Scrittori
Classici Italiani di Economia Politica", Parte Moderna, Milano, 1803.) In: Karl Marx, Friedrich Engels, Opere, voi. 23, Editura Politică, Bucureşti, 1966 apud http://www.marxists.org/romana/m-e/1867/capitalul-vol1/ index.htm

Nicolea Onucsan: **Hidrant,** *object,* 1988

"L. U.: în anii optzeci, în Oradea, am coabitat, dar cred că, de fapt, nu aveam un program comun. Poate că tu îţi reaminteşti altfel.

M. O.: Nu, nu aveam niciodată un program. Nici nu ne-am propus ceva, nu am vrut să schimbăm lumea, noi doar executam lucrările iar aceasta este partea radioasă a lucrurilor" (Ujvárossy 2009,217).

Forma artistică inspiră mai multe opere. De exemplu Hidrantul (obiect).

Ironia, afecţiunea pentru starea de pericol este un alt milieu, însă "în origina deasupra operei stă, asemeni unui decor, un hidrant casat.[246]



Nicolae Onucsan, **Găsirea torsului Sfintei Ileana** Fotografie de Lászó Ujvárossy

Despre cea dintâi el mărturiseşte astfel: "Hidrantul l-am realizat în perioada aşa-zis matură, în 1988, La Bienala Tinerilor Artişti din Baia Mare. Tematica iniţială a pornit din galeria orădeană.

Era tablou, tablou, tablou, apoi venea hidrantul, care putea fi considerat de parcă ar fi fost o ramă agăţată pe perete, apoi iar tablou, tablou şi, vai!, din nou un robinet, adică 'hidrant'.

Dacă te uitai astfel, cum făceai doi paşi era un tablou, dacă mai făceai doi paşi conştientizai că nu ara tablou, şi acest fapt se întipărea în minte. în Baia Mare, i-am spus lui Lupaş că nu mai doresc, de fapt, să particip pe pereţii expoziţiei, ci undeva unde sunt depozitate măturile şi alte obiecte de curăţenie, undeva în spate, după o perdea, acolo unde este hidrantul. Voi realiza hidrantul Bienalei, adică un hidrant al cărui geam va trebui spart în caz de incendiu. Astfel, acesta a devenit hidrantul Bienalei. Ana Lupşa afirma că ar fi trebuit să câştig premiul întâi local din partea pompierilor. Era tapiţat. Am colaborat cu un bun prieten, care nu mai trăieşte. Eu am venit cu materia primă, cu găleata presată etc. Conform dialecticii interne a obiectului, 'hidrantul'adevărat trebuia să fie aşezat într-o ramă de fier, pentru ca sticla să poată fi spartă, versiunea mea fiind un pseudo-hidrant, în mod paradoxal sticla fiind într-o ramă de protecţie" (Ujvárossy 2009,219).

Găsirea Torsului Sfintei Ileana: Prezentarea torsului, respectiv identificarea sa drept autoportret, "în aceeaşi categorie pot fi amintiţi şi acei creatori care, în lipsa tehnologiei video, înlocuiau filmele artistice experimentale cu serii de proiecţii de diapozitive color. Astfel de tentative a avut Onucsan, în 1981, la locul său de muncă (Ujvârossy 2009, 162) unde i-a arătat lui Ujvârossy locuri cu care a ajuns să aibă o relaţie spirituală în decursul rutinei cotidiene. Deşeurile industriale nu erau altceva decât ceea ce astăzi numim un

environment descoperit aleator. Astfel, ei au hotărât ca deşeurile industriale găsite pe traseul stabilit de Onucsan să fie filmate dia iar mai apoi să fie expuse ca operă comună a celor doi, într-un montaj diaporamic. Proiecţia nu a mai avut loc" (Ujvárossy 2009,219).

GERENDI ANIKO

Operele sale au fost zămislite sub semnul unui memento. Moartea pe rug, sub semnul sacrificiului sfânt. în tragismul putinţei de renunţare.

Tangaj-urile create de ea au menirea, în primul rând, de a ne proteja de tristeţea pierderii, prin experienţa preluată în locul nostru, dacă vreţi, de a ne transmite homeopat sentimentul mâhnirii în formă obtuză şi estompată. Acţiunile-tangaj sunt fapte tragice. Prin intermediul lor sunt construite, în timp îndelungat, obiectul tangaj devenit acţiune. Mai apoi, este produs în faţa ochilor noştri, cu o splendidă suferinţă, universul mitic al tangajului. Aceasta este realitatea prezumată, care nu poate fi exprimată prin cuvinte, căci numele său este un secret magic, în acesta stându-i puterea. Anikó aprinde rugul său în durerea genezei. Magia tangajului. Această magie care se bazează pe credinţa banală că putem schimba luarea în posesiune a realităţii noastre cu iluzia posesiunii. Ardem, deci, realitatea noastră pe focul realităţii prezumate. Cu oboseală plumburie, gândurile noastre se preling pe suprafaţa jarului şi sângerează în adâncuri. Sperând în jertfa noastră, încingem focul tangajului...

Ujvárossy scrie că "cealaltă creatoare importantă de obiecte este Anikó Gerendi, ea fiind, în calitate de designer industrial, legată de universul obiectelor, pe lângă desen. A început arta hârtiei realizate manual atunci când aceasta încă nu era la modă în Transilvania. Este de presupus că folosirea acestei tehnici s-a inspirat din preocupările ei de designer. în septembrie 2004, scrie astfel despre motivaţiile sale:

Formarea ca designer nu este importantă pentru relaţia avută cu obiectele (de altfel, la facultatea de design, există disciplina comunicare vizuală şi fotografie), ci pentru faptul că aceasta conferă operspectivă deschisă şi flexibilă în viziune, dar şi în practică. Eşti educat să soluţionezi o problemă, iarpentru găsirea soluţiei trebuie ales un ustensil, acesta trebuie găsit - sau de ce nu? - trebuie produsunul. Nu există o înlănţuire de materie, cum este cazul picturii sau sculptorii tradiţionale. Eramdestul de săraci să nu dispunem din belşug de materii prime. Din acest motiv intermedia, materii sărăcăcioase. Dar exista plăcerea experimentării şi aceea a descoperirii realităţii. Toate lucrările eraucercetări, din punct de vedere vizual, dar şi învăţare şi trudă, pentru că nu lucram cu reţete gatafăcute: ideea îşi caută materia în care prinde contur şi materia modelează ideea. Aceste procese suntdoar parţial verbale, mai degrabă operează cu imagini, din acest motiv este greu de surprins totul în cuvinte.

În cele de mai sus, prin înşiruirea tehnicilor şi ustensilelor, am amintit de mai multe ori problematica motivaţiei.

Fiecare lucrare avea o motivaţie directă, ceva actual, care era legată de materia din spatele căreia se ascundea ideea primară, intenţia, aspiraţia care le leagă şi le aduce la numitor comun, indiferent de materie sau de tehnică. Ce este această aspiraţie? (Este greu de spus, căci este îngrozitor de anacronic!) Năzuinţa spre frumuseţe şi armonie cu întreaga lume.

Prin intermediul mai! art-ului am descoperit pungile de hârtie de culoare maro în care am trimis vise în întreaga lume (1984 Budapesta, 1986 Hirosima-Japonia, 1987Mexico - Mexic, 1988San Diego - SUA). 'Am reutilizat'pungile primite cu ocazia cumpărăturilor din Aprozar (magazinul de Legume- fructe) şi mă milogeam pentru unele noi în farmacii. Mai târziu, Andrăs Butăk mă aproviziona cu saci de hârtie din Budapesta.

La început, pungile şi-au păstrat funcţia lor originală: de înmagazinare, de ambalare. în locul unor articole obişnuite, am înghesuit înăuntrul lor vise (Pungi de vise). Am avut onoarea, cu ocazia unei expoziţii comune a Atelierului 35, să fiu cenzurată, pentru că, în timpul Crăciunului, nu erau de dorit in punct de vedere politic pungile goale. Apoi pungile mototolite s-au aranjat în tr-o instalaţie şi au primit un nou înţeles: Cărarea sau rabajul zilelor care a fost expusă la Baia Mare, cu ocazia Bienalei Tinerilor Artişti (1988). într-o altă versiune, pungile rupte, deschise s-au transformat în forme de aripi. Pe suprafeţele structurate de împăturâri se concentrează fragmente fotografice, semne şi alte intervenţii grafice.

O altă aventură-pe-hârtie a fost Tangaj. Acest cuvânt de origine franceză nu are corespondent nici în

Limba maghiară, nici în engleză, motiv pentru care nu-mi place dacă este tradus, prefer să rămână un cuvânt magic misterios. Eu l-am împrumutat de la poetul Cezar Baltag (căruia i-am cadorisit o lucrare, el fiind prezent la vernisajul din Bucureşti). Pentru mine înseamnă ceva compus, în primul rând un (inter?)mediar ('stare de prag' - cum l-a numit Anca Vasiliu, o mişcare, o tranziţie între fiinţă şi nefiinţă, între noapte şi zi, între negru şi alb... palpitaţie, bătăi de inimă, act sexual etc. Obiectul suspendat are menirea de a surprinde această stare, cu paginile sale tăiate circular pe care scrisul curge în spirală.

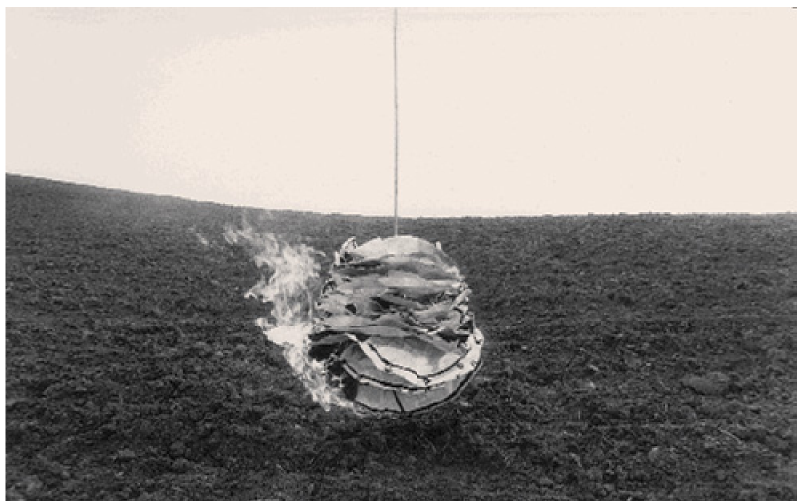
În acest context, desenele Cunună şi rugină sunt, la rândul lor, studii care cercetează stadiile pieirii, sunt expresii emblematice ale feminităţii, ale singurătăţii, ale trecerii în nefiinţă. Aici ustensilele de desen pun faţă în faţă iluzia permanenţei şi a concreteţei cu evidenţa trecerii în nefiinţă. Tangajul a început prin a fi o carte-obiect, s-a transformat într-o acţiune, în urma căreia obiectul se naşte şi moare - rămâne doar scrumul, cenuşă pe care se citeşte cuvântul. Materia sa primă este hârtie, trestie, fir, negru,

alb, aur, argint, cuvinte, foc şi ploaia care spală cenuşa; sau în a doua variantă: zornăitul produs de fisurarea unei oglinzi ce a luat flăcări - cuvântul de deschidere al expoziţiei. Documentele fotografice au rămas drept mesageri, acestea participând la mai multe expoziţii ulterioare.

Tangaj-ul este ceva complex - un obiect format în timpul acţiunii care este în acelaşi timp un obiect carte şi un microcosmos: coli de hârtie înşirate circular pe un fir de trestie (axis mundi), împreună cu labirintul spiralat al semnelor de scris. Seria acţiunii este un ritual: geneză şi sacrifici, iubire şi nimicnici re." (Ujvârossy 2009,180-185)

A fost realizat de două ori: pentru prima dată pe dealurile Băilor Felix, din apropierea Oradiei, în aer liber, în 1989, la un eveniment artistic, purtând titlul Tangaj/rocking.

Dorel Găină scrie că "timp de un an, Anikó a înşirat cercurile desenate şi scrise în formă de iramidă iar mai apoi le-a dat foc. Piramida care ardea a căzut pe podea, în acest răstimp literele scrise cu cerneală argintie, şerpuiau ca o limbă vie în jăratec. Anikó plângea cu tulburare. Mai târziu, ploaia a stins ultimele urme ale jăratecului, vântul sălbatic ştergând ultimele urmele. Am fotografiat totul şi am făcut un scurtmetraj despre eveniment" (Ujvárossy 2009,131)



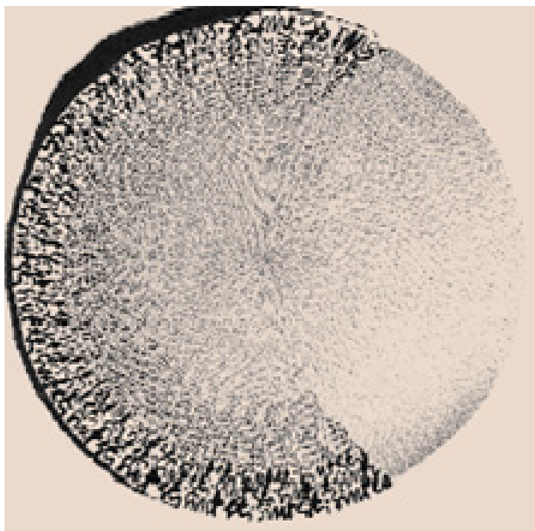




Aniko Gerendi: Tangaj, acţiune pe o fâneaţă de lângă Băile Felix, 1989. Fotografie de D. Găină

A doua oară, a fost prezentat în faţa publicului larg, în Galeria Orizont (Bucureşti, februarie 1990).

"Obiectele Tangaj au fost realizate pornind de la dimensiuni mici, de câţiva centimetru, până ia obiecte cu diametre mai mari, de 90 centimetri. Unele arătau ca o căpiţă, având înălţimea de 160-180 cm. Din Tangaj se desprindeau cercuri distincte, existând o versiune a seriei de discuri handmade-paper. în cazul lor, dominau două dimensiuni, cu toate acestea erau mai mult obiecte în care se amalgamau materiale şi tehnici diverse. Acestea au fost expuse la Galeria de artă din Budapesta, la expoziţie SCHIMBĂRI preapline de CULORI (1998) (Ujvárossy 2009,185).



Anikó Gerendi**, Tangaj, desen**, 1989**,** Ochiul cel mare al verii, **desen,** 1990**.**



Anikó Gerendi, **Tangaj, Privirea-mi trecătoare,** desen, 1990.

"Ultimul cerc cu care am pus punct la finalul întregii teme este, de asemenea, un fel de acţiune/intermedia: este o autoreclamă (ironică) voluminoasă, My Yellow Page, care s-a realizat din paginile unei cărţi de telefon (4,5 x 3 m) pe suprafaţa căreia era caligrafiat în spirală textul reclamei, într-un oarecare fel înlocuindu-l pe acesta. A fost scris între anii 1994-2003, în mai multe locaţii, în mai multe limbi, fără să fi fost expus vreodată.

Am găsit, în Tescani (1992) acele pietre de râu turtite care parcă s-au oferit de la sine pentru purtarea scrisului - cuvântul cheie fiind iarăşi timpul. Scrisul de mână cucereşte, devorează forma, legând şi unind într-un întreg piesele distincte.Totodată se subordonează formei şi prin aceasta se structurează, inspirând năzuinţa de înglobare în ordinea universală a naturii" (Ujvârossy 2009,131).

Şi scaunele.

Criticul de artă Mihai Ispir apreciază peste măsură armata de soldaţi de plumb fotografiaţi ce se năpustesc pe scaune, trecerea de la plan la spaţiu, arătând că modelul ales dă dovadă de eleganţă rafinată şi o soluţie plastică originală.

În manuscrisul lui Anikó Gerendi, putem citi următoarele despre *Scaun cu soldaţi de plumb: "Este destul de dificil, dacă nu imposibil de reconstituit ce aveam atunci în minte. în orice caz, un amănunt era semnificativ: soldatul de plumb galopa fără cap înspre nimic, deoarece capul îi era frânt. Această situaţie surrealistă a fost amplificată prin multiplicare. Ca rezultat al legării (colajul) de banalul obiect (scaunul), care se sparge vizual în bucăţi, altfel spus decade din timpul prezent, în*

timpul mitic al soldatului de plumb/figură de basm - obiectul este pătruns de un secret înfiorător.

Se îmbină absurdul cu ironia atunci când vitejii fără cap asaltează scaunele vechi. Textul ataşat nu mid mai amintesc exact, dar nuvela lui Dino Buzzati, Deşertul tătarilor, îmi era în minte (o

naraţiune despre soldatul care a aşteptat o viaţă întreagă marea bătălie). Lucrarea terminată am dus-o pe stradă şi am lăsat-o acolo, find atentă la trecători (şi fotografindu-i): cum reacţionează la obiectul bizar. în întreg procesul un rol important l-a jucat experimentarea (să vedem, ce se va întâmpla dacă...) şi jocul" (Ujvâtossy 2009, 77).





Mutarea în stradă a lucrării finalizate conduce la un dialog al privirilor. Cum explicitează Sartre relaţia dintre subiect şi obiect ce ascunde relaţia privirii cu privirea. Analizând privirea scrutătoare a subiectivului (în acest caz al artistul), el constată printre altele: "în măsura în care sunt privit, eu nu desfăşor distanţa, mă limitez s-o străbat. Privirea celuilalt îmi conferă spaţialitatea. A te sesiza ca privit înseamnă a te sesiza ca spaţializator-spaţializat. Dar privirea celuilalt nu este sesizată doar ca spaţializatoare: ea este totodată temporalizatoare. Apariţia privirii celuilalt se manifestă pentru mine printr-un *'Erlebnis'*care îmi era, din principiu, imposibil de dobândit în solitudine: cel al simultaneităţii." (Sartre 2004, 374).

GYONGYI KEREKES

Ierbar, *acţiune,* 1988 (U: 127)

"Acţionismul - scrie Zoltán Sebők - este o exprimare artistică ce accentuează evenimentele temporale, cele ce sunt înfăptuite, respectiv acţiunea bazată pe contribuţia personală a artistului, nu pe obiectivarea obiectelor de artă. Premisele sale datează din anii 1910 (trebuie subliniate în primul rând manifestările dadaiste); mai recent, aceste premise se regăsesc în pictura acţionistă şi corespondentul său european, în informei[247] "Gyöngyi Kerekes (Gyöngy - Perlă), în anul 1989, în cimitirul Olasig din Ordea, a reaşezat petrunchiul unui castan frunzele căzute, cu ajutorul unui tifon alb. Acţiunea poate fi interpretatăprin sentimentul pe care l-a avut artistul pentru frunzele care doresc să revină pe copac, motivpentru care le-a reînfăşurat pe copac. 0 altă posibilă lectură a operei îi viza pe prietenii săicare emigrau, atunci, rând pe rând, dar care îşi păstrau rădăcinile. Fotografia frunzelor

[247] http://artportal.hu/lexikon/fogaImi_szocikkek/.

prinsepe trunchiul copacului a transpus-o şi în desen, folosind metode fotorealiste" (Ujvárossy 2009,125).



Imaginea este poiesis-ul salvării. Poezia prudenţei, a vieţii, a "apartenenţei". Aceasta îmi reaminteşte de una dintre benzile desenate ale lui Jean Effel, *Salvarea vieţii*, desenul îngeraşului[248]

248 Jean Effel (1971): Să fie lumină. Bucureşti: Editura Politică. Cf. Jean Effel (1971-4): La Creation du monde. Voi. I-V. Paris: Livre de Poche.



Când am participat la jurizarea unui concurs de desen al unor elevi din clasele primare, mi s-au întipărit în minte două desene. Le-am dat nota maximă.

Primul era portretul unei fetiţe, o acuarelă. Printre cosiţele de păr, faţa ei se deschise, cu un ochi mare ce râde, celălalt ce plânge - pic-pic - lacrimile picurând. Dar guriţa? Mă întrebam atunci când privirea a ajuns de la ochişori la guriţă. Enigma Giocondei - plânge ea oare sau poate râde - ne-a fost transmisă astfel încât guriţa de pe acuarela fetiţei a fost lipită cu un leucoplast, asemeni unui colaj, lată, protejarea secretului. Apărarea intimităţii, cultivarea celor mai profunde sentimente, cea a plânsului sau a râsului.

Pe celălalt desen era ornată o lădiţă de zestre. într-adevăr era ornată,în mod splendid. Aşa cum este obiceiul în Transilvania, pe pereţii laterali, "artista"a pictat farfurii de lut. Aici era însă dificultatea. Pentru că porumbeii din centrul farfuriei se făcură scrum şi pulbere. Unde sunt splendidele necuvântătoare? - mă

întrebam. Se cocoţaseră pe partea de sus a lădiţei. Acolo aşteptau, căci mica artistă le-a eliberat din robia farfuriei. No comment. În acţiunile lui Gyongy (Perla) Kerekes simt ecoul acestei purităţi de copil, cu o atare intensitate încât rezonează în mod autentic cu grija pentru sufletul matur, eliberarea sa şi ademenirea de a se întoarce acasă.

EMIL DOBRIBÁN

A sosit în cercul orădean împreună cu culorile sale parcă în flăcări pentru a stârni focului. într- adevăr, universul său propriu este cavalcada culorilor. Chiar dacă a optat pentru alte genuri, a păstrat intactă nu doar onestitatea înflăcărării, ci şi a lirismului intim. Odată a recunoscut că nu se bucură de amintirea vremurilor sumbre de odinioară ce l-au obligat să-şi îndrepte paleta artistică spre o altă lume.



Aşa a devenit artistul autentic al performance-ului. A sosit târziu în Atelierul 35, dar perfomance-urile sale dinamice, intime, evocative, au reuşit să-l integreze în scurt timp în cercul artistic.

Urmând cercetările lui Bea Hock şi Annamâria Szoke, "principala caracteristică a artei performance-ului este faptul că artistul (performer) alege ca temă şi mod de exprimare propriul corp, propria sa personalitate, mediul său ambiental, opera fiind prezentată 'pe viu'.

Pe lângă reprezentanţii avangarzi ai performance-ului tradiţional, genul a primit un impuls din partea happening-ului, body art-ului, fluxus şi acţionism, faţă de care lucrările din această categorie sunt mult mai închegate formal şi ermetice. în general, este vorba de situaţii plănuite minuţios, duse la bun sfârşit în mod consecvent. Istoric vorbind, acesta se îmbină cu tendinţele începute în anii '60, odată cu arta conceptuală (conceptual art) ce s-a dovedit tolerantă faţă de toate mediile de manifestare, respectiv ce a privit fiinţa umană ca pe o posibilă operă de artă. Din acest motiv termenii de body art şi performance sunt greu de delimitat. Se poate constata că primul se concentrează asupra posibilităţilor plastice ale corpului uman, asupra rezistenţei sale la efortul fizic, asupra centrării pe mijloacele limbajului gestual; cea din urmă este preocupată de relaţiile dintre corp şi personalitate, personalitate şi mediu, artist şi posibilele relaţii cu publicul său"[249].

Anul 1989 a fost unul extrem de rodnic pentru pictorul Emil Dobribân în ceea ce priveşte genul performance-ului. în iunie, el a început să se familiarizeze cu performance-ul, prin intermediul unui studiu de draperie: La Diosig, unde locuia atunci, de la balconul atelierului ce se afla la etaj, a aruncat mai mulţi metri de material textil, studiind transformarea formei în timpul căderii

---

[249] http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/

draperiei. După afirmaţiile sale, a observat cu fascinaţie zborul materialului ce parcă levita şi imobilitatea încleştată pe care o lua materialul după impactul cu solul. (Ujvârossy 2009,139)

După acest eveniment, la o “şedinţă" de joi, din sala Uniunii Artiştilor Plastici, s-a prezentat cu o parafrază a poeziei de Eminescu, Lacul. După cum descria chiar el, "am aruncat în sală un mănunchi de fire groase de textile. Acestea vibrau, asemeni unor valuri adevărate, astfel mi-a fost uşor'să mă arunc în ele'şi să simulez înotul, traversarea unor valuri"(Ujvárossy 2009,139).

El însuşi îşi aminteşte astfel:"Singur sau împreună cu ceilalţi am creat şi am prezentat câteva Happening-uri pentru cercul restrâns şi interesat de acesta. Două dintre ele reprezentau interpretări ale poemului lui Eminescu, Lacul. Creaţia produsă s-a adresat momentului, cu toate acestea, câteva secvenţe ale sale au fost păstrate prin intermediul fotografiilor de arhivă ale lui Dorel Găina. El a scris in revista Arta:'Emil Dobribân a venit la Oradea ca reprezentant al unei tinere generaţii de pictori, cu multiple nuanţe şi virulenţă. La un moment dat, a întreprins o acţiune foarte interesantă. Eram strânşi în jurul unei mese. Nu se întâmpla nimic special atunci când ne-a implicat in acţiunea Lacul eminescian. A scos o bală mare de frânghie, a aranjat-o în spaţiu şi s-a prefăcut cum că ar înota în ea. Frânghia reprezenta apa, valurile apei. Dobribân s-a împletit în ele. Cu prospeţimea şi elanul performance-ului său, ne-a încântat pe noi toţi'" (Dobribán 2006,152).





Peste o lună, Dobribán a întreprins un alt performance pe aceeaşi temă, de această dată la Diosig. Oaspeţilor, prietenilor le-a înmânat găleţi pline cu apă colorată, rugând participanţii să toarne încontinuu conţinutul acestora pe iarba verde. Bălţile galbene ce s-

au format astfel pe pajiştea verde au simbolizat plantele efemere ale lacului eminescian.



Prin performance-urile sale, Dobribán sugerează faptul că orice rememorare este o evaluare a drumurilor parcurse. Pe urmele unor hărţi cognitive, fiecare din noi putem parcurge din nou vieţile noastre. Despre aceste hărţi scrie Ulric Neisser ca despre schemele redescoperirii noastre:"această expresie a redevenit populară, în ultimii câţiva ani, paralel cu aceea a psihologilor, geografilor, proiectanţilor şi a altor specialişti ce prezintă interes pentru orientarea spaţială. Interesul specialiştilor este un fenomen natural, schemele spaţiale influenţează profund imaginaţia. Mai mult, imaginaţia noastră este produsă, în mod substanţial, de însăşi aceste scheme. (...) O persoană fără o schemă de orientare corespunzătoare'se pierde'- utând fi caracterizat prin propria curte metaforică şi ajungând uşor în situaţii incerte" (Neisser 1984,111-112). în orice se ascunde, chiar şi în lăuntrul celor mai plăcute amintiri nostalgice, o atenţionare: de a avea grijă de ideile ce tocmai prind fiinţă; de a urmări momentele vieţii, de la primul până la cel din urmă. învăţătura talmudică este cuprinsă într-o anaforă splendidă şi infinit de adâncă:

Ai grijă de gândurile tale, căci vor deveni cuvintele tale,
Ai grijă de cuvinte tale, căci vor deveni faptele tale,
Ai grijă de faptele tale, căci vor deveni obiceiurile tale,
Ai grijă de obiceiurile tale, căci vor deveni caracterul tău,
Ai grijă de caracterul tău, căci va deveni Destinul tău.

LÁSZLÓ UJVÁROSSY

El este autorul volumului intitulat Tendinţe progresive artistice contemporane orădene în anii optzeci (2009) ce oglindeşte, în mod fidel, nu doar cercul artistic constituit atunci – Atelierul 35 - ars poetica lor, creaţiile, receptarea lor, ci oferă şi o analiză de referinţă atât din punct de vedere teoretic, cât şi practic. Pe lângă creaţiile sale importante, el poate fi considerat unul dintre reprezentanţii spirituali, chiar mentorul grupării. în disertaţia de doctorat, susţinută în 2004, Jocul artistic câştigat prin reamintire sau încercare pentru o terapie a omului risipitor, se oglindeşte în mod persuasiv tendinţa de a lichida kitsch-ul care, înainte de 1989, era ubicuu şi susţinut politic, fiind de atunci şi până astăzi ostentaţia artei progresive.

"În 1984, soţii Ujvârossy au întreprins o nouă acţiune fotografică - putem citi în volumul amintit anterior. În lucrarea Gyongyi mănâncă norii albaştri, se poate decripta ironia la adresa propagandei ce stipulează libertatea şi bunăstarea. Pe baza indicaţiilor de Partid, graficienii vesteau pe afişe venirea păcii prin albastru. Cu toate că nimeni nu ameninţa naţiunea din afară, adevăratul duşman fiind chiar mecanismul, aparatul care le-a comandat. Acesta ţinea oamenii în 'lagărul'dictaturii, raţionalizând chiar şi alimentele de bază. Astfel László Ujvárossy potolea poftele şi setea soţiei sale însărcinate cu norişorii tăiaţi, mai târziu expunându-i pe elicea unui avion, asemeni unui colaj corespunzând multor lozinci de pace oficiale, norii de culoare albastră devenind astfel paradoxurile realităţii" (Ujvárossy 2009, 124).






László Ujvárossy: **Gy. mănâncă norul albastru.** Sentimentart, mapă, 1984




Sentimentos



László Ujvárossy, **Sentimentart,** *mapă,* 1984 (U: 78)

Ambele mape transmit repulsia faţă de kitsch ce vine dinspre grotesc. "Grotescul reprezintă sfera estetică inferioară a realităţii care aşteaptă prelucrarea artistică, starea unui încă, care contrastează cu polul unui deja"(Angi 2003, 229).

Concluzii

Prin intermediul studiului-analizei întregului material şi al exemplelor evidenţiate, se poate constata faptul că, reprezentanţii grupului de treizeci şi cinci tind să fie înainte de toate cerebrali:

a) În primul rând despre acest fapt vorbesc artiştii în mărturiile lor, în ars poetica lor, dând dovadă de cunoştinţe teoretice de un înalt nivel în ce priveşte instrumentele artistice moderne şi în transmiterea mesajelor estetice proprii, privind aplicarea experienţelor concrete.

b) Cele mai multe creaţii artistice transmit, mai silenţios sau cu mai multă zarvă, mesajul împotrivirii, al protestului, al cărui înţeles este individual sau general, respectiv posibila lor interpretare ce îmbrăţişează relaţiile tensionate: de la dictatura social-politică, trecând prin constrângerea libertăţii de exprimare artistică, până la destinul concret al artistului ce s-a opus destinului "conducătorilor" şi "direcţiilor conducătoare"din acea perioadă.

c) Interpretarea mesajului estetic pe parcursul privirii creaţiilor de pictură şi grafică produc o senzaţie care intensifică rolul privirii de receptare, depăşind în competenţă şi în mod interactiv cuprinderea publicului sau a procesului de creaţie, cu acesta finalizându-şi creaţia. Volumul lui Ujvârossy a reprezentat un real ajutor în chiar analiza trăsăturilor interactive, nu doar prin documentaţia materialului fotografic, ci prin mărturiile legate de acestea - prin evocarea unor amintiri. Pentru că întreaga activitate a grupului treizeci şi cinci, de la început până la sfârşit, de la faza in nascendi până la faza in morendi este, în înţelesul strict al cuvântului, o activitate interactivă, adică creaţia, prezentarea şi recepţionarea sunt, în acest caz, o unitate organică; desigur o unitate născută în cadrul efemerităţii - căci marea majoritate a acestor lucrări încetează să fie, se desfiinţează, se demontează, ies din peisaj în timpul prezentării lor.

d) Este deosebit de bogată capacitatea mesajelor de a fi însoţite de sentimente, descoperirea simbolurilor, înţelegerea lor, numeroasele acompaniamente sentimentale, câteodată se prezintă cu acompaniamente variate. De exemplu, creaţiile celor nouă artişti amintiţi produc în autorul studiului prezent (şi în mod cert nu doar în el) sentimente polifonice şi polisemice la care acesta s-a referă în cadrul analizei.

Acum îi vom sintetiza şi transversal.

Rudolf Bone seamănă seminţele alegoriei lui aici şi altceva, a unei rearanjări noi şi diferite a lumii;

Dorel Găină, creaţia lui este însăşi voinţa tragică a libertăţii, resignaţia înrobirii, a neînaripării;

Gyorgy Jovián, acţiunile sale sunt un fel de ars poetică tăinuită a identificării ironice, saturată de grijile destinului artistului, de la cel de necunoscut, până la acela de nerecunoscut;

Kăroly Ferencz, bastonul său avangardist este o satiră sumbră, cu multiple rezonanţe asupra destinului care este doar cât un băţ, despre chinul lipsei de perspectivă tăinuit în starea de orbire, despre orbecăiala încovoiată a celui înjosit la statutul de strângătorde mucuri de ţigară, despre grimasa frânei de bicicletă, ca acolo să se frâneze unde nici nu e de ce să pipăi? Acest tablou-obiect este reînvierea criticii lui Brueghel;

Miklós Onucsán are ca simboluri tăinuite mărturii, dezvăluiri, suferinţe ascunse, acuzaţii neexprimate;

Aniko Gerendi, creaţiile sale s-au născut sub semnul unui memento; moartea pe rug ca semn sfânt al sacrificiului; tragedia putinţei de renunţare;

Gyöngyi Kerekes creează poezia salvării cu puritate infantilă;

Emil Dobribán încercă să dea viaţă evocării, nostalgiei, un fel de retrăire a postmodernului în performance-urile sale;

László Ujvárossy, prin criticile sale simbolice dezvăluie persistenţă de până astăzi a kitsch-ului, acesta fiind ubicuu şi susţinut politic înainte de schimbarea de regim.

e) Operele analizate au ca mediu de viaţă proximitatea graniţei de vest a ţării. Se poate presupune că ele vor reprezenta un interes atât de o parte, cât şi de cealaltă parte a graniţei; atât astăzi, cât şi în perioada următoare. Expunerea lor la Debreţin poate să producă o rezonanţă estetică care să atragă atenţia asupra unor griji comune ce există de ambele părţi ale hotarului. Mai mult, expoziţia poate conduce la o mai bună înţelegere şi analiză a acestor griji, la ocrotirea a ceea ce avem în comun, respectiv la soluţionarea problemelor ridicate inclusiv încadrul acestei lucrări.

Traducere de Ana Pantea

Bibliografie

Angi István (2003): Zeneesztetikai előadások. Vol. I. kötet. Kolozsvár: Scientia Kiadó.Arta, 1990. XXXVII. 6/7/8, copertă.

Dobribán, Emil (2006): Corelaţia universurilor picturii şi muzicii. Cluj-Napoca: Editura Ginta.

Effel, Jean (1971): Să fie lumină. Bucureşti: Editura Politică. Cf. Effel, Jean (1971-4): La Creation du monde. Vol. I-V. Paris: Livre de Poche.

Heidegger, Martin (1995): Originea operei de artă. Trad. De Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu. Bucureşti: Editura Humanitas.

Heidegger, Martin (2006): Fiinţă şi timp. Trad. de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Ciobă. Bucureşti: EdituraHumanitas.

Hofmann, Gert (1989): Vak vezet világtalant. Budapest: Europa Kiadó. Cf. Hofmann, Gert: Der Blindensturz [Parabola Orbului]. Munchen: DeutscherTaschenbuch, 1995.

Ispir, Mihail (1985): Varietatea experimentului plastic. Arta XXXII. 5,37-38.

Neisser, Ulric (1984): Megismerés és valoság. Budapest: Gondolat Kiadó.

Nove Béla: Brueghel es Rubljov találkozása a vakokkal. http://www.exsymposion.hu/cikk/568

Sartre, J.-P. (2004): *Fiinţă şi neant*. Eseu de ontologie fenomenologică. Trad. de Adriana Neacşu. Piteşti, Editura Paralela 45.

Ujvárossy László(2009): Progressziv kortárs művészeti törekvések Nagyváradon a nyolcvanas években. Nagyvárad: Partium Kiadó.

Ujvárossy László: Arta experimentală în anii optzeci la Oradea (manuscris).

Vianu,Tudor (1957): Problemele metaforei şi alte studii de stilistică. Bucureşti: ESPLA.

Surse Online:

http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/

Notă

Indici bibliografici, privind sursele primelor apariții ale textelor cuprinse în prezentul volum:

1 *Aforisme enesciene despre interpretare în muzică*. În volumul Proceedings of the „George Enescu" International Musicology Symposium. Bucharest, Romania, September 3-4, 2015, Editura Muzicală 2017, cu titlul Ștefan Angi, Ahorismen von Enescu über die künstlerische Interpretation in Musik.

2.Retorica melogramelor în muzica contemporană românească În volumul Proceedings of the „George Enescu" International Musicology Symposium. Bucharest, Romania, September 3-4, 2015, Editura Muzicală 2015, cu titlul: Ștefan Angi, Die Rhetorik der Melogramme in der rumänischen Musik der Gegenwart.

3.Viorel Munteanu, de la Eminescu la Blaga

Destăinuirea muzicală a mesajului Glossei de Eminescu . Prima apariție

Sensurile alegorice ale Ciclului de lied *Întoarceri la Blaga* de Viorel Munteanu. În revista *Muzica* nr.1 2015

4.„Kientzy joue Țăranu" în revista *Muzica*, 2018 nr. 5

5.Pop Adrian, Cvartetul *Mătasea și metalul.*

De pândă la devenirea întru muzică a lumii sonore- o posibilă analitică asociativă. În revista Muzica, 2015 nr. 2-3

6.Poemul simfonic cameral *Destinul I.* de Sebastian Țună . Apare aici prima dată.

7.Noeme în mutațiile structural-istorice ale conceptului de armonie muzicală. Textul lărgit și redacta al comunicării prezentate la Simpozionul *Muzică și filosofie* „Conceptul de Armonie” Academia de Muzică ”Gh. Dima” Cluj-Napoca, iunie 2018

8.Paradoxurile spațiului liturgic. În revista *Intermezzo* anul I nr. 3, martie 2009

9.*Simetrie-asimetrie în formele exterioare ale artei muzicale*. Forma lărgită și redactată a expunerii prezentate în cadrul simpozionului„ Zilele Academiei”, iunie Cluj-Napoca 2010

10.*Sistemul simbolic al picturii orădene de la sfârșitul secolului al xx-lea*. În volumul *Centru și periferie. Perspective în zonele transfrontaliere. Regionalism cultural. Cultura vizuală*. Cepevit, Debrecen/Oradea 2009, p.213-237. Aduc și pe această cale sincere mulțumiri editorilor Cepevit, Györgyjakab Izabella și Krisztián Kukla, pentru generoasa aprobare a preluării și re-editării studiului meu aici, apărut prima dată în volumul sus amintit. De asemenea, multe gratitudini traducătoarei textului din limba maghiară, Ana Pantea.